

الرّمز والرّمزيّة

فى الشجر المعاصر



الدكتور محمد فتوح أحمد

دار المعارف

الرمز والرمزية في الشعر المعاصر

تأليف

دكتور محمد فتوح أحمد

أستاذ الدراسات الأدبية المساعد
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

الطبعة الثالثة

١٩٨٤



دار المعارف

الناشر: دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. ٠ م. ٠ ع.

تقديم

موضوع هذه الدراسة : « الرمز والرمزية في الشعر المعاصر » ، والرمزية هنا مفهومة بالمعنى الفني الضيق ، أى باعتبارها طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها . ولم تعرف الرمزية على هذا الوجه الإيحائي إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وعلى وجه التحديد حين انبثق في فرنسا تيار مثالي النزعة يستهدى في أصوله الجمالية بخلاصة ما وصلت إليه الفلسفة المثالية الألمانية خاصاً بالعمل الفني وعلاقته بالواقع ، كما يستلهم في خصائصه الصياغية فلسفة الخلق الأدبي عند « ادجار آلان بو » ، وعناصر التعبير الموسيقي كما تجلت في مؤلفات الموسيقار الألماني « فاجنر » ، وهي العناصر التي حاول الرمزيون بالتركيب الشعري محاكاة طاقتها الإيحائية أملا في التغلب على فقر المصادر اللغوية .

حقاً قد عرفت الآداب الأوروبية في أطوارها التاريخية — كما عرف الأدب العربي — أنماطاً مختلفة من التعبير غير المباشر يقصد فيها إلى استخلاص الأفكار عن طريق تمثيلها في شخصيات وهمية أو عرضها في قوالب وصور وأوضاع مادية ، بيد أن هذه الطريقة في تجسيد الأفكار أو البرهنة عليها لم تكن غايتها الإيحاء الرحب غير المقيد بحدود الدلالة أو منطق الواقع ، بل كانت وسيلة إلى تقرير أو استنباط مغزى خلقى أو تعليمى واضح الملامح والتخوم ، بحيث إذا وقف القارئ على عناصر الصورة أمكنه ردها — على سبيل التبادل — إلى مدلولاتها المجازية المقصودة ، بل لقد يكنى الكاتب قارئه عناء هذه المحاولة فيصدر عمله أو ينحتمه بتقرير ما يريد تقريراً مباشراً ، مما ينأى بتلك الصور وأمثالها عن الرمز بمعناه الدقيق ، أى من حيث هو محاولة لإثارة مناخ نفسى في ذات القارئ شبيه بذلك الذى أحسه الكاتب أو الشاعر .

أما المعاصرة في موضوع هذه الدراسة ففقيدة — من حيث البداية — بمطالع الربع الثانى من القرن العشرين ، ثم هى ممتدة حتى تلك الفترة التى دخل بها هذا البحث طور التخطيط والصياغة ، وفهمنا للمعاصرة على هذا النحو محكوم بأساسين : ثقافى وفنى ،

فمن الوجهة الأولى يمكن القول بأن الثقافة العربية رغم احتكاكها بالثقافة الأوروبية منذ مستهل القرن التاسع عشر فإن هذا الاحتكاك ظل خارج حدود التأثير الأدبي بمعناه المنهجي المنظم ، وهو لم يأخذ هذا الطابع إلا منذ الحرب العالمية الأولى أو قبلها بقليل ، أى حين بدأ « خليل مطران » و « عبد الرحمن شكري » وأضرابهما يطلون على قارئ الشعر في الشرق العربي بمفهوم جديد لمنهج الإبداع الشعري وبناء القصيدة ، وحين أخذ « العقاد » و « المازني » يصدران دستور نقد فني — « الديوان في النقد والأدب » — يستهدى بمعالم النقد الكبرى في الفكر الغربي ، كما أخذ « ميخائيل نعيمة » — ممثلاً للجناح المهجري في الأدب العربي الحديث — يطرح في « الغربال » قيم الشعر التقليدي داعياً إلى ربط القصيدة بحركة النفس وإضاءتها بنور الحقيقة الإنسانية ، أما الدكتوران « محمد حسين هيكل » و « طه حسين » فقد حملا عبء التعريف بالثقافة الفرنسية ، وكان لثانيهما على وجه الخصوص دور الريادة في تطبيق منهج الفكر الديكارتي على حقل عريق من حقول التراث العربي ، نعى الشعر الجاهلي .

من ثم يبدو مؤمناً أن يعتبر هذا المخاض الثقافي طليعة ممهدة للأدب العربي المعاصر ، وهو أكثر مواءمة إذا حكمنا مقياساً آخر ألصق بالناحية الفنية في هذا البحث ، ذلك أن الشعر العربي لم يظفر ببواكير رمزية واعية إلا في بدايات الربع الثاني من هذا القرن ، وفي هذه البواكير ظهر بوضوح أثر المذهب كما عرفه رواده ، وفيها كذلك يبدو قصد شعرائنا إلى ذلك التأثير واحتفالهم به وسعيهم إلى تنميته ، ومن ذلك التأثير المذهبي الواعي تبدأ حدود المعاصرة — كما تلتزمها تلك الدراسة — عبر فترة زمنية تناهز أكثر من ثلاثين عاماً .

ولقد حظى شعرنا العربي على امتداد مراحلها بكثير من الكتب والدراسات ترصد ظواهره وتتعقب فنونه وتؤرخ لرجاله ، ولا ريب أن لأمثال هذه الدراسات قيمة تاريخية وفنية لا تنكر ، بيد أن كثرتها تتوجه إلى معالجة الظاهرة الشعرية إما على أساس عنصرها الزمني بأن تتناول تاريخ الشعر العربي لحقبة محدودة ، وحينذاك قد يحسب لتلك الدراسات عنايتها باستقصاء الظاهرة الشعرية استقصاء جملياً ، وقد يحسب عليها إغفالها لما بين أمشاج تلك الظاهرة من فوارق وما تتميز به من خواص ، وإما على أساس الموضوع أو ما اصطلح على تسميته بالأغراض الشعرية ، فتتناول الدراسة شعر الوصف أو شعر المراثي

أو النقائص وما إليها ، وقد يؤخذ عليها آنذاك تصنيفها للظاهرة الشعرية على أساس الموضوع وحده ، على حين أن الموضوع لا يمثل غير جانب من جوانب تلك الظاهرة ، وربما كان أهم منه في الدلالة على قيمة العمل الفني ما يتمتع به من خصائص جمالية وصياغية من حيث هي المثل الفنية التي تشف عن المضمون أو توحى به ، وفيها يتفاوت حظ الشعراء من الأصالة والإبداع .

وقليل من تلك الدراسات ما يتوجه إلى علاج الظاهرة الشعرية بتمييز ما يخرج تحت سطحها من مذاهب وتيارات أدبية ، وربما رجع ذلك إلى قرب عهدنا باتجاهات الثقافة الغربية ومناهجها في الحياة والفن ، وهي الثقافة التي عرفت منذ أمد بعيد فكرة المذهب الأدبي بوصفه تعبيراً عاماً عن وضع نفسي واجتماعي وفلسفي ، وهبت رياحها على الأدب العربي الحديث فإذا هو يشهد بالتأثير ما شهدته البيئات الأوروبية في الأصل من نزعات رومانتيكية ورمزية وواقعية ، إن لم تبلغ من التصفية المذهبية ما بلغته تلك المذاهب في مصادرها الأولى ، فلقد أفادت منها في جانبها الجمالي والفني .

وللرمزية في هذا أهمية خاصة ، إذ هي أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية ، وقد بعثت في الشعر العالمي رعشة جديدة حين اعتبرته ضرباً من الإيحاء الباطني والعدوى العاطفية وليس نقلاً للمشاعر والأفكار عن طريق الدلالة الوضعية المحدودة . حقاً لم يخترع الرمزيون وسائل الإيحاء في الصياغة والموسيقى الشعرية اختراعاً ، فقد كان كثير منها متفرقاً منشوراً في آداب من قبلهم ، بيد أنهم جمعوا هذه الوسائل وزادوا فيها وأمدوها بصيغة مذهبية وفلسفية كان لها أبلغ الأثر في الآداب العالمية وفي أدبنا الحديث^(١) . وقد وصف « البير ثيوديه » في كتابه عن تاريخ الأدب الفرنسي تلك الثورة الدائمة التي أحدثها الرمزيون في الكيان الأدبي حين قارن بينهم وبين الرومانتيكيين والبرناسيين قائلاً : كان هدف الثورتين الرومانطيقية والبرناسية هو السيطرة والتنظيم والوصول إلى حالة مستقرة من الحرية الشعرية ، ولكنها كانت حرية ضمن حدود . غير أن الرمزية عودت الأدب على فكرة الثورة غير المحدودة ، على فكرة فراغ فني ، على أنه من حق الشباب وواجبهم أن يتخطوا الجيل السابق بينما يسارعون هم نحو المطلق ... لقد انقسم الأدب إلى أدب عادي وأدب الطليعة ، وإن الثورة الرمزية ، وهي آخر الثورات الأدبية حتى اليوم ، قد تكون

(١) انظر تعليقاً بهذا المعنى للدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث (ط ٣) - ص ٤٢٩ .

الأخيرة إطلاقاً ، لأنها أدخلت دافع الثورة المزمّنة في حالة الأدب الطبيعية » (٢) .
ولقد يدل على سلامة هذا الافتراض من الناحية التاريخية ما نلاحظه من أن معظم التيارات الفنية التي أعقبت الرمزية — كالسريالية والدادية وما إليهما من تيارات ما فوق الحقيقة والواقع — كانت تنمية لبعض ما لاحظته هذه النظرية خاصاً بالعلاقة بين الفنان والواقع ، والفكر والمادة أو الذات والموضوع ، ووجوب ربط الصورة الشعرية بحركة النفس ، بكل ما تتميز به هذه الحركة من جيشان وتلقائية .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن الإيحاء في القصيدة العربية المعاصرة — سواء بالرمز أو الأسطورة أو الايقاع الشعري — لم يعد حدثاً فردياً عابراً بل أصبح ظاهرة فنية يلجأ إليها كثير من الشعراء عن وعي بأصولها وآثارها في العمل الشعري فيوفقون حيناً ويقفون دون الغاية حيناً آخر ، لم يكن غريباً أن تكون الرمزية في الشعر المعاصر قضية هذا البحث يتعقبها تطوراً وتحليلاً ومقارنة ، بغية إبراز ما فيها من جوانب إيجابية أو سلبية حتى يمكن الإفادة من الأولى وإطراح الثانية . أما قصر نطاق هذه الدراسة على الشعر وحده ، فقد يرجع إلى باعث منهجي هو الرغبة في تضيق حقل الظاهرة المدروسة ، كي يتسنى تعميقها والنفوذ منها إلى نتائج لا تعوزها دقة التقويم أو خصوصية النظرة . وربما رجع — بعد ذلك — إلى صلة ذاتية قديمة بين صاحب تلك الدراسة والفن الشعري ، وهي صلة بدأت بالقراءة والتذوق وامتدت بالكتابة والممارسة ثم يرجى لها أن تخصب وتنمو بالبحث والمراجعة ، وفي الأطوار الثلاثة كانت صلة حب وقبول واعتناق ، ولولاها لكانت الرحلة في قلب الشعر الرمزي تجربة مضمّنة ، ولحالت مشقتها بين هذا البحث وأن يشرف على غايته ، بدلا من أن تصبح هذه المشقة — كما حدث بالفعل — داعياً إلى البذل والاحتشاد والمتابعة .

ومصدر هذه المشقة حرص البحث على معالجة نماذج الرمز في الشعر العربي المعاصر على ضوء فكرة الإيحاء في المذهب الرمزي ، ويقتضي هذا ممن يتصدى له وعياً دقيقاً بأصول النظرية ثم بآثارها ورواسبها في شعرنا الحديث ، كما يقتضي منه نوعاً من الإدراك لفلسفة المذاهب الأدبية حتى يمكن عن طريق المقارنة وضع هذه الحركة ومنجزاتها في مكانها الصحيح من الخريطة الأدبية ، وربما اقتضى منه — فوق ذلك — قدراً من المعرفة

(٢) أليير ثيوديه في كتابه عن تاريخ الأدب الفرنسي — الصادر في باريس سنة ١٩٣٦ م — نقلا عن :
لويز بوجان : الشعر : ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي — دار الثقافة — بيروت سنة ١٩٦١ م — ص ٩٤ - ٩٥ .

بمناهج الدراسة النفسية والمحيط الاجتماعي والثقافي ، إذ كانت الرمزية — شأنها شأن أى مذهب أدبي — ظاهرة نفسية واجتماعية بقدر ما هي تعبير فني .

ويزيد الأمر صعوبة أن مؤرخي الرمزية وناقديها في الآداب الأوروبية حين كتبوا عنها لم يكتبوا عن نظرية تتحرك في فراغ ، بل كان تصديهم لها — غالباً — من خلال الحديث عن كتابها وشعرائها ثم من خلال تحليلهم لنماذجها في الأجناس الأدبية المختلفة ، ولأن من يتحدث عن الرمزية في الشعر العربي لا يعنى من الرمزية الغربية بتفصيلاتها ومفارقاتها الدقيقة قدر ما يعنى بالأصول والملاحم المشتركة ، فإن اصطیاد هذه الأصول من خلال التعليقات والنظرات الموزعة لا يخلو من عنت . ومن أبرز شواهد ذلك كتاب البروفيسور « باورا » : « تراث الرمزية The Heritage of Symbolism » فهو لا يتوقف عند النظرية الرمزية إلا ريثما ينتقل إلى آثارها متمثلة في نتاج « بول فاليري » في الأدب الفرنسي ، ثم « رينر ماريا ريلكه » و « ستيفان جورج » في الأدب الألماني ، ثم « الكسندر بلوك » في الأدب الروسي ، و « وليم بتلر بيتس » في الأدب الإنجليزي .

ويختلف عنه من حيث المنهج كتاب « ليان » المسمى « الجمال الرمزي في فرنسا "The Symbolist Aesthetic in France" وهو كما يدل عنوانه أكثر اهتماماً بفلسفة الجمال في الرمزية منه بآرائها في الصورة الشعرية ، ومحصوله — على غناه — لا يسعف دارس الشعر العربي . وربما كان كتاب « تندال » : « الرمز الأدبي "The Literary Symbol" » أقرب منه إلى نطاق الدراسة النقدية ، إذ كان أكثر اتكاء على مفهوم الرمز بمعناه الفني وعلاقته بالصورة والتفرقة بينه وبين الاستعارة الرمزية ، ولولا إغفاله لتاريخ النظرية وتوزيع اهتمامه التطبيقي بين المسرحية والرواية والشعر لكانت فائدته لدارس الرمزية في الشعر العربي أدنى إلى الكمال .

أما ما كتب عن الرمزية بالعربية فلا يتعدى حالتين : إما اللمع الاجمالي لمبادئ المذهب وتاريخه باعتباره واحداً من التضاريس الهامة في الحياة الفنية ، وإما تحليل أصول النظرية مع التوفر بصفة خاصة على آثارها في الأدب العربي .

فمن نماذج الحالة الأولى ما كتبه عن الرمزية الأستاذ عمر الدسوقي في كتابه « المسرحية » ، والدكتور محمد غنيمي هلال في كتابيه « النقد الأدبي الحديث » و « الأدب المقارن » ، والدكتور إحسان عباس في كتابه « فن الشعر » وثلاثتهم كانوا يقصدون إلى التعريف

بالمذاهب والتيارات الأدبية الكبرى ، فلم يخل تعرضهم للرمزية – بحكم منهج البحث وموضوعه – من إيجاز وتركيز ، إذ كانت الرمزية خليجاً صغيراً في المحيط الكبير الذي أريد لدراساتهم أن تستوعبه .

أما عن الرمزية والأدب العربي فلعل أبرز ما كتب حوله دراسة الدكتور درويش الجندى « الرمزية في الأدب العربي » (القاهرة سنة ١٩٥٨م) ، ودراسة الأستاذ أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربي الحديث » (بيروت سنة ١٩٤٩م) . والكتاب الأول محاولة لا ينقصها الجهد والسعة معاً ، قصد بها صاحبها إلى تعقب الرمزية في الأدب العربي على امتداد أطواره التاريخية بدءاً من العصر الجاهلي وختاماً بالعصر الحديث . فإذا تذكرنا ما صدرنا به هذا التقديم من أن الرمزية لم تعرف بمفهومها الفني إلا في النصف الثاني من القرن الماضي ، أدركنا أن رمزية الأدب العربي القديم كما يفهمها المؤلف لا تعنى الإيحاء النفسى الرحب غير المقيد أو المحدود ، بل تعنى الإشارة أو التعبير غير المباشر بكل ما يندرج تحته من ألوان المجاز الموروثة كالتشبيه والاستعارة والكناية ، وتلك نظرة تلمح من الرمزية معناها اللغوي العام وليس معناها الفني الضيق ، حقاً قد عرض المؤلف – فيما عرض – لتاريخ الحركة الرمزية في الآداب الأوروبية ، بيد أنه حين تصدى لآثارها في الشعر العربي الحديث كان يقنع – لطول الشوط – بإيراد النماذج دون عناية كافية بتحليلها واستشفاف ما تكنه من بواعث الإيحاء في الألفاظ والصور والإيقاع ، ومدى مطابقة هذه أو مفارقتها لأصول النظرية ونماذجها الأولى .

وأكثر من تلك المحاولة التزاماً بمفهوم الرمزية المعاصرة دراسة الأستاذ أنطون كرم « الرمزية والأدب العربي الحديث » ، وهى موزعة إلى قسمين رئيسيين ، أولهما عن الرمزية في الغرب تناول فيه المؤلف مفهوم الرمز وأغراضه وعوامل نشأة الرمزية وأعلامها وأدواتها الفنية في الإيحاء ، وثانيهما عن الرمزية والأدب العربي الحديث ، عرض فيه لمن حمل عبء ريادة هذا التيار من أدبائنا كتوفيق الحكيم في الفن المسرحي وسعيد عقل في الشعر الغنائي ، غير أن ما كان ينبغي أن يعتبر وسيلة في تلك الدراسة ، نعى الرمزية الغربية ، طال الحديث عنه وانبسط بحيث طغى الاهتمام به على الغاية المفترضة ، نعى الرمزية في الأدب العربي الحديث ، ولا ريب أن تخصيص نحو ثلثي البحث لتفصيل عناصر النظرية وهوامشها والاكتفاء بباقيه لعرض تأثيراتها في أجناس الأدب العربي على

اختلافها هو توزيع غير متكافئ ، ومن ثم بدا القسم الأخير من هذا البحث شديد الاقتضاب يعانى من كزازة التعبير وإجمال التقويم ونموض الدلالة ما يجعل الإفادة منه محدودة، أما القسم الأول فيكاد يكون ترجمة لبعض ما كتبه مؤرخو الرمزية فى الآداب الأوروبية ، وكثير منه مقتبس - دون تصرف تقريباً - عن كتاب قيم للبروفيسور «مارتينو» بعنوان «البرناس والرمزية Parnasse et Symbolisme» ومن ثم لم يتجاوز جهد المؤلف فى هذا الصدد حدود التصنيف والنقل الأمين، ومنهما تستمد هذه الدراسة قيمتها فى المكتبة الرمزية .

ورغم ذلك لا نشك فى أننا قد أفدنا من الكتابين المذكورين - فى نطاق إمكاناتهما - كما أن بعض ما أخذناه عليهما كان له - من الناحية السلبية - فضل التنبيه والتحذير ، فحاولنا الالتزام بمفهوم الرمزية الحديثة فى النظر إلى نماذج الشعر العربى المعاصر، ما دام هذا الشعر قد تأثر بما استحدثه العصر من وسائل التفاعل بين الثقافتين العربية والغربية وما دامت علاقته بفن الإيحاء الرمزى لم تتجل فى صورة التيار أو الموجة الأدبية إلا بعد أن احتضنت الآداب الأوروبية ذلك المذهب ومنحته الصيغة الفلسفية والفنية التى أثر بها فى الاتجاهات الأدبية اللاحقة . بيد أن هذا الالتزام لم يحجب عنا حقيقة الغاية التى يرمى إليها البحث منذ البداية ، وهى التماس أصداء النظرية فى الشعر العربى سواء كانت الأصداء من قبيل الاحتذاء أو التأثير غير المباشر ، ومن ثم كان تناولنا لأصول المذهب فى إطار هذه الغاية ، وكان تحديدنا للملاحة محكوماً بما يشف عنه من مبادئ ومقررات عامة يمكن الاستعانة بها فى دراسة شعرنا الحديث ، أما هوامش المذهب ومفارقاته التاريخية الدقيقة فلم تكن تعيننا كثيراً، وربما أغرت مؤرخ الرمزية فى الآداب الغربية ، ولكنها - على التحقيق - ليست مهمة من يدرس الرمزية فى الشعر العربى .

ولربما كان طبيعياً - بعد ذلك - أن ينتظم هذا البحث فى بابين أو قسمين كبيرين أولهما عن الرمزية مذهباً ، وثانيهما عن الرمزية كما تعكسها نماذج الشعر العربى المعاصر، تسبق هذين البابين لمحة تمهيدية عن الرمزية وموقفها من المذاهب الأدبية السابقة عليها ، وعن الرمز والمحاولات التلويحية التى تصدت له ، وعن جذور الرمزية وإرهاصات الفلسفية والفنية ، وتعقبهما نظرة ختامية فى قيمة النظرية الرمزية ومدى ما وصل إليه البحث بشأنها - من محصلات ونتائج .

وفي الباب الأول كان لزاماً أن يقف البحث عند المناخ الاجتماعي للنظرية ثم نشأتها وأطوارها بصفة عامة، وهي وقفة قصد بها إلى تصوير المسار التاريخي للرمزية تصويراً إجمالياً، مع التركيز بخاصة على امتداداتها في الآداب العالمية؛ إذ لم تكن روافد الرمزية في شعرنا الحديث مقتصرة على مصادرهما في الأدب الفرنسي وحده. وقد استغرقت هذه الوقفة الفصل الأول من هذا الباب، على حين كان الفصل الثاني منه محاولة لتحديد فلسفة الجمال الرمزي في مفهوم الشعر وصلته ببقية الفنون، وموقف الشاعر بين الإلهام والصناعة، وموقع النظرية الرمزية بين التعليمية والتأثير أو الواقع والمثال، ثم فلسفة العلاقات والحلم الرمزي. وتتضح أهمية هذا الجانب الجمالي في الرمزية إذا علمنا أنه في الحقيقة أساس تجديدهم في الأداء الشعري، والحديث عنه - بهذا الاعتبار - مقدمة طبيعية للحديث عن الجانب الفني من النظرية والذي خصص له الفصل الثالث والأخير من هذا الباب وفيه يطرح البحث هذه القضية: إذا كانت اللغة بدلالاتها الوضعية قاصرة عن استيعاب وقع الأشياء وأصداؤها في النفس الشاعرة فكيف يستطيع الشاعر أن ينقل إلى الآخرين هذه الإيقاعات والأصداة النفسية؟ وقد حددت إجابة هذا السؤال وظيفة الشعر الرمزي بمفهومه الجديد، إذ أصبحت مهمته توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي، وطريق ذلك الاعتماد على وسائل الإيحاء في الأصوات والتراكيب والصور والإيقاع، وبهذه الوسائل الإيحائية أثرت الرمزية في مجرى الشعر العالمي.

وقد يبدو هذا الباب من النظرة الوهلية محدود الأهمية بالنسبة لمن يعنى بالرمزية في الشعر العربي، بيد أنه بدون إيضاح معالم الرمزية مذهباً ما تسنى اكتشاف آثارها في الشعر العربي، ولكانت دراساتنا آتت ضرباً من المغامرة الذاتية العقيمة، وقد كان هذا الباب خلفية نظرية أفدنا منها عبر كل خطوة من الخطوات التطبيقية في البحث، وكثيراً ما لجأنا إلى تحليل مقارن لما بين النظرية وآثارها من مفارقة، وأحياناً كنا نكتفي بما بسطناه في هذا الباب قناعة بتلك المقارنة الذهنية المستمرة التي تثار بمجرد القراءة الواعية.

وبعد أن انتهينا من هذا القسم المذهبي أو النظري من البحث كان منطقياً أن نتقل إلى دراسة نماذج الرمزية في الشعر العربي المعاصر على ضوء ما سبق تحديده من أسس فنية، فهدنا لهذا الباب الثاني بحديث سريع عن فكرة المذهب في الأدب العربي القديم. أما كيف بدأ الاحتكاك بين الثقافتين العربية والأوروبية وكيف هبت رياح التأثير

الرمزى على الأولى بخاصة ، فقد أفردنا لذلك الفصل الأول من هذا الباب ثم قفينا بعرض موجز لتاريخ الرمزية فى الشعر العربى المعاصر تعقبنا فيه تلك المحاولات التى حامت حول الرمزية ولم تقع فيها ، ثم وقفنا عند بداية التأثير الرمزى الحقيقى وأطواره واتجاهاته بصفة عامة . وكان الفصل الثالث تحليلاً فنياً ضافياً لما أجملناه فى الفصل الثانى ، وقد لاحظنا فيه مدى المفارقة بين النظرية والتأويل ، ثم ما بين شعرائنا الذين انفعولوا بهذه النظرية من فوارق ذاتية دقيقة تجلت فى اتجاه بعضهم إلى محاكاة المذهب فى أسسه الجمالية ووسائله الفنية معاً ، وجنوح بعضهم إلى المثالية الرمزية تخالطها مسحة من التصوف الشرقى ، على حين يقف آخرون من الرمزية عند حدود التعبير الجزئى والصور المفردة . أما بعد الحرب العالمية الثانية فقد برزت طائفة من الشعراء انعطفت بالرمز إلى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية ، وحاولت استغلال الميثولوجيا فى الإيحاء بالأفكار والمشاعر ، ورغم أن استقبالتها لأصداء الرمزية كان غير مباشر ، أى عن طريق امتداداتها فى الشعر الإنجليزى على وجه التحديد ، فإن تأثير هذه الطائفة فى ملامح الشعر المعاصر لا يحتاج إلى دليل .

ثم كان الفصل الرابع والأخير فى هذه الدراسة نظرة كلية فى الصياغة الرمزية كما تجلت آثارها فى الشعر العربى ، وهى نظرة لا تلاحظ المفارقات الدقيقة بين الاتجاهات المختلفة قدر ما تلاحظ وسائل الأداء فى الصورة والموسيقى الشعرية ملاحظة جمالية وعلى أساس فنى محض ، ويمكن أن يقال فى أوجز عبارة إنه إذا كان الفصل السابق قد تناول الرمزية فى الشعر العربى بالتحليل فن الطبيعى أن يتناولها هذا الفصل بالتركيب حتى لا تظل بعض خطوط الصورة موزعة أو غامضة ؛ إذ يمثل التحليل والتركيب معاً شطرى المنهج الحديث .

على أن هذا التخطيط الذى أريد للبحث أن يلتزمه والذى تمليه طبيعة الموضوع ، لا يمثل إلا الغلاف الخارجى لمنهج تلك الدراسة ، فخلفه ومعه منهج فكري يعكس طبيعة صاحب البحث ومزاجه الفنى ، فلقد كنت - وما أزال - أومن بأن قيمة الكلمة الشاعرة وهينة باحتكاكها بأساليب التعبير العالى فاعلة ومنفعلة ، وأن التأثير الرشيد هو الذى يفجر دفق الحياة فيما شاخ من أنماط الإبداع وطرقه ، وأن لا خوف على الأدب القومى من احتوائه لتلك المؤثرات الوافدة ، ففى أصالة اللغة وعبقريتها ضمان وجهدها ، وفى قراءتها وواقعها الفكرى والحضارى مقياس دقيق لتمييز ما هو مخلص وصحيح من نزعات

التجديد مما هو مغرض أو مريض^(٣) ، شريطة أن يصحب ذلك فكر نقدي منظم يضيء قيمة هذه النزعات ويفضح بهارجها وأصباغها ، وهيئات أن يتسنى هذا إلا إذا اجتازت الدراسة الأدبية حدود الرصد التاريخي لسطح الظاهرة إلى تحليلها واستبطانها استبطاناً فنياً واعياً .

ودراستنا تلك عن الرمزية في الشعر المعاصر خطوة على هذا السبيل ، فهي لم تمنح التطور التاريخي للظاهرة كل جهدها ، بل لعلها كانت أكثر اهتماماً بتصوير الملامح الفنية والاتجاهات الرمزية وخصائصها الصياغية ، والنظرة الفنية تتكىء على النموذج بأوفر مما تتكىء على استقصاء الشواهد والأمثلة ، ومن ثم كان اقتصارنا — بدافع منهجي — على أبرز نماذج الرمزية في شعرنا المعاصر ، رغم علمنا بأن هذه النماذج ليست حصراً أو استقصاء لكل جزئيات التيار الرمزي ، وإن أمكن اعتبارها صورة لأبعاده وقسماته الكبرى . وامتداداً مع هذه النظرة قد نكتفي في إيضاح اتجاه معين من اتجاهات التأثير الرمزي ببعض من يمثله من الشعراء اقتناعاً بأن ما تحقق في شعر الآخرين لا يكاد يتجاوز ما حققه هؤلاء ، وقد لا تكون العلاقة بين هذه الاتجاهات علاقة التباين التام ، بل لقد يكون بينها قدر من المعالم المشتركة ، غير أن كلامنا قد انصرف بجهد إلى ناحية في الإبداع الشعري تميز بها أكثر من سواها فعرفناه بها .

وبعد .. فليس أجزى للجهد المتواضع الذي بذل في التوفر على هذه الدراسة ومعاينة مصادرها ، من أن يكون كاتبها قد أصاب القصد حين رسم علامة على الطريق ، ومن الله التوفيق .

القاهرة في مايو سنة ١٩٧٦ م .

محمد فتوح أحمد

(٣) لأصالة اللغة وأثرها في حماية الأدب القوي — انظر الدكتور محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن

(ط ٣) ص ١٠٥ .

تَمْهيد

(١)

الرمزية بين المذاهب الأدبية (رد الفعل الرمزي)

ما حدود المذهب الأدبي ؟

هل هو نزعة أدبية محضة ؟ هل هو نزعة فردية ؟ ثم هل هو نتيجة حتمية لروح العصر والمجتمع تتجلى على أيدي الكتاب والشعراء حين يستجيبون — عن اقتناع — لثقافة العصر ورسالته الإنسانية ؟ أو أنه نشاط دعائي يأتي من خارج الأديب فرضاً وإلزاماً ؟ يقرر باورا C.M. Bowra أن من الخطر أن نتحدث عن تيارات أدبية . . إنها بمثابة الفكرة التي تهب ترفدها رياح قوية . . . أقوى من أن تقدر حركاتها أو تقاس ، ويزيد الأمر صعوبة أن ذاتية الأديب تقاوم دائماً من يحاول إلحاقه بهذه الضميمة أو تلك ، أو من يحاول التمثيل بها نموذجاً لقاعدة^(١) .

ولإشارة « باورا » هذه لا تعني سوى التحذير من خطر التعميم الذي يقع فيه بعض النقاد حين يحاولون التماس فروق حادة بين المذاهب أو التيارات الأدبية ، ولكنها لا تمنع من استشفاف تلك الروح العامة التي تربط بين مجموعة ما من الكتاب والشعراء ، وإن بقي لكل منهم — بعد ذلك — نوع من الاستقلال والذاتية .

والمذهب الأدبي بذلك تيار عام يفرضه العصر على كتابه ومفكره ليعبروا عنه تعبيراً يلتقي فيه الاقتناع الداخلي بقيم ذلك العصر إيماناً بها أو رفضاً لها ، وتنبع عموميته من عمومية الحالة النفسية التي يمثلها عند أبناء المجتمع الواحد ، ومن هنا يكون تشابه الأفكار

والمبادئ عند أدباء مذهب ما تشابها عفويا يمليه الإحساس العام بنبض العصر والمجتمع إحساساً لا تؤثر فيه المعطيات الخارجية إلا بقدر وقعها في نفوس الكتاب والمفكرين ، وقد يكون ذلك بالرفض لها أو التمرد عليها ، ومن ثم كان مذهب كالرومنتيكية ثورة ضد قيم العصر الكلاسيكي في جانبيها الإنساني والأدبي^(٢) ، كما كانت الرمزية رد فعل ضد العاطفية الرومانتيكية المسرفة ، والترعة الوضعية التي مثلتها الواقعية^(٣) .

ولكى نتبين بوضوح مدى المفارقة بين الرمزية والمذاهب الأدبية السابقة عليها — أولاً — ثم لكي نستطيع تقدير ما أضافته إلى التراث الأدبي — ثانياً — سنكشف — في إيجاز — عن المحتوى العام لتلك التيارات الأدبية التي مهدت للرمزية إيجاباً أو سلباً .

ففي القرن السادس عشر أخذ الإيطاليون في التمهيد للمذهب الكلاسيكي بترجمة التراث الإغريقي ممثلاً في « فن الشعر » لأرسطو ثم بترجمة التراث الروماني ممثلاً في « فن الشعر » لهوارس (٦٥ - ٨٨ ق م) ثم بشرحهما والأخذ بهما بل واحتذاءهما من حيث المنهج والأفكار ، وفي كل هذا اتضحت المعالم الأولى للمذهب الكلاسيكي ، ولكن هذه المعالم لم تكن كافية لخلق أدب كلاسيكي في مجال الإبداع ، الأمر الذي لم يتم إلا بعد أن احتضنت فرنسا ذلك التيار خلال القرن السابع عشر وأمدته بالصيغة المذهبية الكاملة ، ومنها انتقل إلى كل من إنجلترا وألمانيا^(٤) .

وقد ساعدت مجموعة من العوامل على أن تمثل « فرنسا » منذ ذلك الحين دور الوسيط بين الحضارة الأوروبية — وهي تستقبل مرحلة ازدهارها — وغيرها من الحضارات والثقافات العالمية . ومن بين هذه العوامل ما شهدته « فرنسا » في القرن السابع عشر من تفوق مادي وأدبي كان انعكاساً مباشراً لقوتها السياسية ، حتى ليقرر الناقد الفرنسي « تين Taine » أن فرنسا أخذت منذ ذلك الحين تمثل الدور نفسه الذي مثلته إيطاليا في القرن السادس عشر بالنسبة للبلاد الأوروبية ، بل إن المؤرخ الإنجليزي « ماكولي Macouly » لا يجد حرجاً

(٢) انظر في هذا : د . محمد مندور : في الأدب والنقد (ط ١ لجنة التأليف والترجمة والنشر) ص ١٠٤ ، ١٠٥ ، د . محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٧٤ (الأنجلوسنة ١٩٦٢ م) .

(٣) « Symbolists » in « Encyclopedia Britannica », Fourteenth edition, V. 21. P. 701.

(٤) انظر : د . محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٧٥ - ٣٧٧ ، حبيب الحلوى : الأدب الفرنسي في عصره الذهبي — حلب سنة ١٩٥٢ ص ٧٧ - ٨٩ ، د . محمد مندور : محاضرات في الأدب ومذاهبه ، القاهرة سنة ١٩٥٥ ، معهد الدراسات العربية العالية — ص ٢٩ .

في الاعتراف بهذه الحقيقة حين يذكر أن فرنسا منذ ذلك الحين أصبحت تصدر قوانينها الأدبية إلى العالم أجمع بفضل تأثير لويس الرابع عشر وتشجيعه مادياً ومعنوياً للحركة الثقافية في بلاده . . . إن القرن السابع عشر بالنسبة لفرنسا هو « القرن العظيم le grand siècle » كما يدعو الفرنسيون .

أضف إلى ذلك عاملاً آخر - وإن كان غير مباشر - هو هجرة الكثير من الفرنسيين - نتيجة اضطهاد « لويس الرابع عشر » للعقيدة البروتستانتية - إلى الأقطار الأوروبية الأخرى حاملين معهم خلاصة الفكر الفرنسي في عهده الذهبي^(٥) .

في هذا المناخ الاجتماعي ترعرعت الكلاسيكية وثبتت مبادئها التي كانت - في مجملها - تعبيراً عن الفكر الأرستقراطي في الحضارة الأوروبية .

ويمكن إجمال هذه المبادئ في ثلاثة أصول عامة :

أولاً : أن العقل أساس كل فلسفة في الجمال والأدب ، والعقل هنا لا يعني صواب الرأي الفردي فحسب ، بل يعني كذلك موافقة هذا الرأي للتقاليد والعرف السائد ، ويترتب عليه أن الشاعر أو الأديب ينبغي ألا يتناول إلا ما هو مشترك وعام من الحقائق الإنسانية التي لا تتفاوت ولا تتناقض ، ولأن التراث اليوناني والروماني نموذج لهذا الوضوح والانسجام العقليين فإنه يجب احتداؤه في أطيب نماذجه .

وقد عزز من هذه النزعة الكلاسيكية الراجعة أساساً إلى أرسطو ، الفلسفة الديكارتية العقلية ، مع فارق أن نزعة « ديكارت » شكية تضع كل فكرة سابقة - فيما سماه بأفكار المرضعات - أمام علامة استفهام ، بينما النزعة العقلية الكلاسيكية نزعة دوجماتيقية dogmatic تتخذ العقل وسيلة لتقرير ما هو كائن بالفعل من مواضع اجتماعية وخلقية^(٦) ، وهو ما نستخلصه من قول الشاعر الإنجليزي « بوب » في إحدى مقطوعاته الشعرية :

(٥) حسيب الحلوى : الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ٢١٨ .

(٦) انظر : الأستاذ عمر الدسوقي : المسرحية ط ٣ ص ٩٦ - ٩٧ (دار الفكر العربي) ، د. محمد مندور : في الأدب والنقد ط ١ ص ١٠٨ ، د. محمد مندور : محاضرات في الأدب ومذاهبه ص ٣٢ - ٣٣ ، حسيب الحلوى : الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ٧٧ - ٨٩ ، د. محمد مصطفى بدوي . كولردج (دار المعارف سلسلة نوايغ الفكر العربي ١٥) ص ٤٤ - ٤٥ .

إن قواعد الأقدمين ليست مخترعة

إنها الطبيعة ما تزال . . ولكنها الطبيعة منظمة^(٧)

ثانياً : ركائز القيم الفنية والأخلاقية والاجتماعية هي : الجمال والخير والحق وفيها تتجمع كل أشعة الفلسفات في تلك الميادين ، وإذا كان العقل « محور » الأدب الكلاسيكي فإن هدفه — بتسلسل منطقي يتفق مع وضوح أفكارهم — هو الحقيقة ، والحقيقة في نظرهم عرفية وعامة ومطلقة لا تتأثر بالمناخات الزمانية والمكانية ، ومن هنا كان الأدب الكلاسيكي أدب كلييات لا مكان فيها للشذوذ ، أدب نماذج لا أدب أفراد^(٨) .

ثالثاً : غاية الأدب ترسيخ القيم الخلقية والدينية والاجتماعية ، والشعر الحق هو ما يجمع بين المتعة والفائدة ويتنصر فيه الحق على الباطل — كما يقول بوالو Boileau — والخير والشر فيه مقدران بدقة ، والمسافات الاجتماعية ثابتة : لا يرتفع وضع ولا يتضع رفيع ، والإرادة هي سيدة العواطف ، فإذا ما نشب صراع بين العاطفة والواجب فالطبيعي أن يتغلب الواجب إيماناً بالعقل والحقيقة المطلقة^(٩) .

وكما لاحظنا أن النزعة العقلية الكلاسيكية كانت دوجماطيقية لاشكية ، يمكننا ملاحظة أن نزعتهم الخلقية كانت تقريرية لا إنشائية ، وبعبارة أخرى أن الحقيقة الخلقية عندهم كانت ذريعة لخدمة أهداف ارسطراطية وترسيخ ما هو سائد فعلاً من قيم أملت مصالح الطبقة المتسلطة .

وقد كانت لهذه الأصول الثلاثة آثار مباشرة في الأدب الكلاسيكي ، فكان الشعر عندهم « لغة العقل » ، بريئاً من الخيال الجامع ، والنزعات الفردية ، والعواطف الجياشة ، ونادوا بأن المعول في الفن على الصنعة لا الإلهام ، لأن الحقيقة — وهي موضوع الأدب — أمر مشترك ومعلوم سلفاً ، وإنما التفاوت في مستويات الإبداع بالجهد الفني والمعاناة

(٧) René Wellek, A History of Modern criticism, New Haven 1955 P. 3.

(٨) الأستاذ عمر الدسوقي : المسرحية ص ١٠٠ ، د . هلال : الأدب المقارن ص ٣٦ . حسيب الحلوى : الأدب الفرنسي ص ٧٧ ، ٨٩ .

(٩) د . هلال : الأدب المقارن ص ٣٨ — ٣٩ ، حسيب الحلوى : الأدب الفرنسي ص ٧٧ ، ٨٩ . محمد مصطفى بدوي : كولردج ص ٤٤ — ٤٥ .

الصياغية ، ومن هنا بدأ ما لازلنا نشهد آثاره حتى اليوم من تفرقة تحكمية بين الشكل والمضمون ، وأصبحت الاهتمامات الشكلية وحدها محور عناية الشاعر^(١٠) .

ومثلما كانت الكلاسيكية تعبيراً عن روح عصرها وقيمه كانت الرومانتيكية مظهراً لذلك المخاض العظيم الذي اعتري نواحي النشاط الانساني منذ أخريات القرن الثامن عشر ، من حيث التعمق في الدراسة النظرية والعملية وبناء الأخيرة بوجه خاص على أساس منهجي ، ثم من حيث بدء ظهور المخترعات الحديثة ، كما كانت ثورة ضد الكلاسيكية في جانبها الانساني والأدبي .

وكان لانجلترا فضل احتضان هذا المذهب قبل غيرها من البلاد الأوربية ، إذ انتهى فيها العصر الكلاسيكي ما بين ١٧٨٠ - ١٧٩٨ بينما تبدأ الحركة الرومانتيكية بنشر « الأغاني الراقصة » لوردزويرث وكولدرج سنة ١٧٩٨ م وتبلغ أوج ازدهارها في الثلاثين عاماً الأولى من القرن التاسع عشر^(١١) .

وفي الوقت نفسه تقريباً ظهرت الرومانتيكية في ألمانيا ، ويبدو أن طبيعة البيئة في البلاد الشمالية بما يغلب عليها من الغموض وجموح الخيال وثرء العاطفة كانت من العوامل التي ساعدت على نشأة المذهب في إنجلترا ثم في ألمانيا قبل غيرها من البلاد الأوربية^(١٢) ، ومنهما انتقلت الرومانتيكية إلى فرنسا ثم إلى أسبانيا وإيطاليا .

والحق أن الرومانتيكية لم تكن لتستطيع التغلب على الوضوح الكلاسيكي المنسجم مع المزاج المعتدل الذي يتمتع به الذوق الفرنسي ، لولا ذلك التيار العاطفي الذي مهد به « جان جاك روسو » للرومانتيكية بثورته على جميع القيود والمواضعات ودعوته للعودة إلى الطبيعة والفطرة ، مما هيا للتيار الوافد مزيدياً من السيطرة والقوة ، خاصة بعد نشوب الثورة الفرنسية وهجرة بعض الكتاب الفرنسيين إلى إنجلترا وألمانيا والعودة منهما بانطباعات رومانتيكية تمثلت فيما كتبه مدام دي ستايل M. de Steal « عن ألمانيا » De l'Allemagne وفي ترجمة شاتوبريان Chateaubriant للفردوس المفقود للبتون^(١٣) .

(١٠) د . هلال : الادب المقارن ص ٣٢ - ٣٣ ، د . محمد مصطفى بدوي : كولدرج ص ٤٩ .

(١١) الأستاذ عمر الدسوقي : المسرحية ط ٣ ص ١٧٨ .

(١٢) انظر : د . محمد مندور : محاضرات في الأدب ومذاهبه ص ٤٠ - ٤١ .

(١٣) انظر : د . محمد مندور : في الأدب والنقد ص ١١١ - ١١٥ .

ولأن المذهب الأدبي - كما أوضحنا سابقاً - تعبير عن وضع نفسي واجتماعي جديد، ورفض لبعض القيم الفنية والاجتماعية السائدة ، كانت الرومانتيكية تمرداً على الخضوع الكلاسيكي لسيطرة العقل ، واستسلاماً لما يوحيه « القلب » بوصفه منبع الإلهام والهادي الذي لا يخطئ، إذ هو موطن الشعور ومكان الضمير^(١٤) ، كما كانت دعوة إلى تأسيس الفلسفة الجمالية على العاطفة في معناها الإنساني ، لأنه « لا حقيقة سوى الجمال ولا جمال بدون حقيقة » كما يقول ألفرد دي موسيه^(١٥) ، ولأن العاطفة ليست شراً - كما كان يرى الكلاسيكيون - بل هي مرآة الجمال الذي يحلمون به ثورة على المواضع الاجتماعية الظالمة ونشاداً للحقوق الانسانية المهضومة ، ومن هنا لم تعد غاية الأدب خلقية تربوية بل أصبحت رؤيا عاطفية يظهر فيها المجتمع خلقاً جديداً .

على أن خلاصة الفكر الرومانتيكي تمثلت بشكل عام في ثورته على المواضع الاجتماعية والخلقية والفكرية التي كانت الكلاسيكية تعبيراً عنها ، وذلك أن كل شيء كان يمثل في نظر الرومانتيكين علامة استفهام كبرى عليهم هم أن يجدوا الإجابة عنها ، ولم تكن غير هدم كل ما هو طفيلي في المجتمع : الأرستقراطية النبيلة ، والأخلاق الفاسدة والظلم الاجتماعي ، وبذلك يسروا الطريق أمام الطبقة الوسطى التي بدأت تغير المسافات الاجتماعية منذ آخريات القرن عشر على أثر التقدم العلمي والاكتشافات الكبرى ، ومن هنا تطور - كما يقرر سارتر J.P. Sartre - وضع الكاتب ووظيفته الاجتماعية ، « ففي القرن الثامن عشر كان وجود أرستقراطية الدم والنسب يبسط كل شيء : كان الكاتب المحترف - مهما يكن أصله - يعقد الصلات المباشرة معها متخطياً البورجوازية . كان يعيش تابعاً لطبقة النبلاء التي كانت تؤويه أو تسجنه وكان يستمد منها عائداته وكرامته الاجتماعية على حد سواء^(١٦) » ، ولذلك كان عليه أن يقيم نفسه مدافعاً عن قيم الأرستقراطية وأخلاقياتها « فلا يشك انسان جبهة في وجود الله كما لا يشك في حق الملك الالهي^(١٧) » ، أما موقف الكاتب الرومانتيكي فقد أملت اعتبارات جديدة ليس أقلها انهيار تلك الطبقة النبيلة واستيلاء الطبقة البرجوازية - بالثورة - على مقاليد الأمور ، فكان على الكاتب أن

(١٤) الدكتور محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ص ٣٤ .

(١٥) المرجع السابق ص ٣٧ .

(١٦) جان بول سارتر : « بودلير » ترجمة جورج طرايشي - دار الآداب ببيروت ط ١ سنة ١٩٦٥

ص ١٤٩ .

(١٧) جان بول سارتر : ما الأدب : ترجمة د. هلال ، الأنجلوسنة ١٩٦١ ص ١٠٧ .

يبحث لنفسه عن «مبررات جديدة» كما كان على البرجوازية نفسها أن تقلد الكاتب كرامته الجديدة^(١٨) .

وإذن فالأدب الرومانتيكى هو أدب الفقراء والمظلومين الذين احتلوا موطن القلب فى التشكيل الاجتماعى الجديد ، ثم هو أدب الثورة على ما تعفن من قيم ومواضع أخلاقية واجتماعية ، ثم هو أدب التحرر الفكرى والسياسى ، وهو بعد ذلك كله أدب الفرد والعبقرية الفردية و« الحرية فى الفن » كما يقول فيكتور هوجو Victor Hugo^(١٩) . وكما كان التقدم العلمى فى القرن التاسع عشر باعثاً على ثقة الرومانتيكيين فى النهضة الوليدة وتفاؤلهم بما يمكن أن تقدم للانسانية . . كان فى النهاية من أسباب انهيار نظريتهم فى الفكر والفن وإن ظل لهم بعد ذلك فضل التمهيد لكل ما تلا من مذاهب واتجاهات فى الفن والأدب^(٢٠) .

فى أواسط القرن التاسع عشر أفلت زمام المجتمع من الأدب إلى العلم وجنحت الأحداث السياسية بالعقول نحو المادية ، وبدأ رد الفعل ضد « الانسان الرومانتيكى » ليحل محله « الإنسان الواقعى » نتيجة للنمو الصناعى وازدياد ثروة الطبقة الوسطى ، ومن هنا تضاعفت النزعة المثالية الصوفية لتفسح المجال للنزعة الايجابية الوضعية Positivism ، وأصبح القوم — كما يقرر لانسون — ما بين وضعى وعلمى وشاك شهوانى ، أو مادية^(٢١) .

هكذا كان الازدهار العلمى سبباً فى نشأة الايمان الرومانتيكى بالفرد ومستقبله فى ظل المناخ الصناعى الجديد ، ثم كان سبباً فى القضاء على هذا الايمان بإنزال الخيال من فوق عرشه إلى أرض الواقع الذى يخضر كل يوم بمصنع جديد !!

وعلى أنقاض الرومانتيكية قام المذهب البرناسى (فى الشعر) والواقعى فى المسرح والقصة تمدهما منابع مختلفة تمثلت فيما أشرنا إليه من نهضة علمية وصناعية ثم فيما كتبه بعض المفكرين يحاولون به فلسفة الكون والإنسان على نحو منهجى وتجريبي ونعنى بهذا

(١٨) سارتر : بودلير ص ١٥٠ .

(١٩) مقولة « هوجو » هذه نقلا عن : د . غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٤٢ .

(٢٠) السابق ص ٥١ .

(٢١) جوستاف لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ترجمة : د . محمود قاسم ص ٢٨١ (القاهرة

سنة ١٩٦٢) .

ما كتبه تشارلس داروين Charles Darwin (١٨٥٩ - ١٨٨٢) ١٨٥٩ م عن « أصل الأنواع أو الاحتفاظ بالجنس الأصلح في صراع الحياة » والذي قفاه بعد اثني عشر عاماً بمؤلفه الذي أثار دويماً ، نعى كتابه « Descent of Man - تسلسل الإنسان » .

ويشبهه أرنست رينان من حيث النزعة العلمية في الفكر والمنهج (١٨٢٣ - ١٨٩٢) ، وفيما كتبه عن « حياة المسيح Vie de Jesus (١٨٦٣) يتجلى إيمان مطلق بالعلم وثقة بالغة في حتمية الظواهر (٢٢) .

وقد تبلورت هذه النزعة العلمية في الفلسفة الوضعية Positivism التي أسسها أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٧٣) والفلسفة التجريبية Experimental على يد جون ستيوارت مل John Stuart Mill (١٧٠٦ - ١٨٧٣) ، وفيهما يبدو الإيمان بمستقبل العلوم التجريبية وقدرتها على اكتناه الحقائق والمعارف اليقينية دون خشية من الزلل أو الانحراف (٢٣) .

وسرعان ما ظهر واضحاً أثر النزعة العلمية فيما كتبه ودعا إليه أعلام الشعر البرناسي (٢٤) والمذهب الواقعي عموماً ، وبخاصة ليكونت دي ليل Leconte de Lisle الذي أراد أن يرد إلى الشعر اعتباره « بتزويجه بالعلم » وربطه لا بالتجربة الإنسانية المباشرة - بل بأفكار عصره (٢٥) .

وكما استمدت نظرية الشعر البرناسي من الفلسفة الوضعية والتجريبية كان لفلسفة كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) المثالية أثرها في مفهوم الجمال عند البرناسيين وبخاصة فيما

(٢٢) انظر : هـ . أ . فشر : تاريخ أوروبا في العصر الحديث ص ٣٢٢ - ٣٢٤ ، ط ٣ ، دار المعارف ، وكذلك .

I. Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, P. 136.

وكذلك : د . هلال : الأدب المقارن ص ٥١ - ٥٢ .

(٢٣) انظر : د . هلال : الأدب المقارن ص ٣٨٨ .

(٢٤) نسبة إلى جبل « بارناس » موطن الآلهة وألهة الفنون في الأساطير اليونانية القديمة وفي هذه التسمية ما يشير إلى عناية البرناسيين بكمال الصياغة الفنية مثلما كان اليونانيون يعنون بالجمال الشكلي في الفن ، وقد أتت التسمية أصلاً على يد أحد الناشرين حين أطلق على إحدى مجموعاتهم الشعرية اسم « البرناس المعاصر » انظر : د . هلال : الأدب المقارن ص ٣٨٥ ، د . مندور : محاضرات في الأدب ومذاهبه ص ٧٠ .

Jeon Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, P. 136.

(٢٥)

يتعلق بالتفرقة بين الجمال في ذاته والمنفعة ، وتمثل الجمال المحض في الشكل المجرد ، ويبدو هذا التأثير واضحاً في إيمانهم باستقلال الفن عن كل غاية . يقول جوتييه Theophile Gautier : « كل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى » ، ومن هنا تتحد الفكرة والشكل في العمل الفني ، لأن « كل عمل فكري لا تتوفر فيه شروط خلق جمال حتى لا يمكن أن يخلو فنا » كما يقول دي ليل^(٢٦) ، ولأن « جمال الفكرة غير منفصل عن جمال التعبير » فيما يرى فلووير^(٢٧) .

والمذهب البرناسي بهذا المفهوم ليس إلا تطبيقاً لنزعة الفن للفن "Art for Art" في إيمانها بأن « الفن ينبغي أن يخلق - مستقلاً عن الحياة - الجمال الشكلي الذي هو غاية في ذاته »^(٢٨) ، ومن هنا كان الحاح البرناسيين على موضوعية الصورة الأدبية ، وحيدة الشاعر وتجرده لإزاءها ، وتقديم الرؤى العاطفية في داخل إطار من العمومية تشف عن المشاعر ولا تقررهما ، كما نرى في شعر « ليكون دي ليل » الذي تكمن القيمة الحقيقية لشعره في « البلاستيكية الصافية التي يتسم بها »^(٢٩) .

وإذا كان التيار البرناسي قد لجأ إلى التعبير الموضوعي بدلا من التعبير الذاتي ، لقد كان هذا عوناً لجيل الأدباء والشعراء على الهرب من عاطفية الرومانتيكيين المسرفة ومادية المجتمع الغالية^(٣٠) . وليس ببعيد عن هذا التيار - على الأقل من حيث النزعة العلمية - تلك الصور التي تشكل بها المذهب الواقعي في ميداني القصة والمسرحية ، فقد دعا الواقعيون إلى تأليف القصة أو المسرحية على أساس الملاحظة الدقيقة لما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعية وادسانية ، كما دعوا - مثلما دعا البرناسيون - إلى موضوعية العمل الفني وتجرد الكاتب ، بل إن أحد أعلامهم (إميل زولا E. Zola) دعا إلى حتمية أن يصل الكاتب في قصصه إلى نتائج تؤيدها التجربة العلمية ، وما العمل الأدبي بذلك إلا « التجربة التي بها يحرك شخصياته في دائرة وقائع خاصة ليبرهن على أن توالى الحقائق يتم طبقاً لما

(٢٦) د . محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٨٧ .

(٢٧) عمر الدسوقي : المسرحية ص ٢٥٠ - ٢٥١ .

J. Stewart, Poetry in France and England, P. 137.

(٢٨)

(٢٩) المرجع السابق ص ١٣٨ .

(٣٠) السابق ص ١٣٦ .

أدت إليه الوقائع المدروسة في العلوم» (٣١) .

وبقانون الحياة والموت الذي لا يتخلف ويتغير الظروف الاجتماعية والثقافية مر المذهب الطبيعي (٣٢) Naturalism (البرناسي في الشعر والواقعي في القصة والمسرحية) بما تمر به المذاهب الأدبية عادة : ميلاد فازدهار فذبول ، وقد تمت هذه الدورة في الثمانينيات من القرن الماضي وعلى وجه التحديد - كما يقول لانسون - سنة ١٨٨٩م حين بلغ الأدب الطبيعي غايته ووصل إلى حال من الجحود أدت بالكتّاب الفرنسيين إلى العودة لتذوق التحليل النفسي والتزوع إلى الأسرار ، وغريزة المشاركة الوجدانية (٣٣) وكل ما من شأنه أن يكون مثالياً أو باطنياً .

ولكن انهيار نزعة فكرية - أيّاً كانت - وبخاصة إذا تمثلت هذه النزعة في تيار مذهبي محدد لا يحدث بين يوم وليلة ، فللافكار قدرة عجيبة على التنفس والحياة كما أن لها مساراً غامضاً في العقل الثقافي للأمة والمجتمع لا يمكن تحديده أو التحكم فيه ، ولذلك كانت نهاية « الطبيعية » مسبوقة بنذر بعيدة ترجع إلى سنة ١٨٨٠م وما بعدها حين بدأت صفوة الشباب من الأدباء الطبيعيين أنفسهم تحس بالحاجة إلى التحرر من ربة هذا المذهب وتجاوزه . وقد اتخذ هذا شكل محاولات تمثلت في :

* كشف (فوجيه) سنة ١٨٨٦ في « القصة الروسية » عن وجود أدب يشعر بالعطف العميق تجاه الآلام الانسانية ويبدى قلقه أمام سر القدر المحتوم .

* في سنة ١٨٨٧ انتهزت مجموعة طليعية من شبان المذهب الطبيعي الفرصة فتخلوا عن أستاذهم « زولا » وحددوا مبادئهم في بيان كانت له ضجة كبرى .

* سنة ١٨٨٨ بدأ « بارس Barrés » يكتب ألواناً مختلفة غريبة عن « تقديس الذات » .

* وفي سنة ١٨٨٩ ألف بورجيه قصة « التابع » le Disciple وبها يعالج مسئولية

(٣١) النص نقلا عن : د . هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٩٣ .

(٣٢) هكذا يسميه لانسون جامعاً بين المذهب البرناسي في الشعر والواقعي في القصة والمسرحية غير ملق بالآ إلى أن مصطلح الطبيعية يكاد يختص بالنزعة التجريبية عند « زولا » - انظر لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي مجلد ٢ ترجمة الدكتور محمود قاسم : الفصول ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ .

(٣٣) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ترجمة د . محمود قاسم ص ٤٥٧ .

المفكر . وفي هذا كله بدأ اهتمام الكتاب يتجه من جديد نحو آمال الضمير وضروب القلق الانساني^(٣٤) .

انهار - إذن - المذهب الواقعي والبرناسي ، ومع ذلك فيجب أن نحذر من هذا التعميم ، لأننا نعلم أن موت مذهب ما لا يعنى موت كل آثاره ، فلا غرو أن وجدنا من أدباء العصر الرمزي من هم ذوو نزعة واقعية ، بل لقد ظهر في ذلك العصر بعض أدباء رومانتيكيين بمعنى هذه الكلمة^(٣٥) .

وقد واكب انهيار المذهب الواقعي في تلك الفترة ظهور مذهب جديد بدأت بواكيره على يد شارل بودلير Charles Baudelaire في ديوانه « أزهار الشر Les Fleurs du Mal » سنة ١٨٥٧^(٣٦) ، وتبلورت أسسه واتجاهاته في مؤلفات مجموعة من الشعراء الفرنسيين أخذوا يكتبون منذ سنة ١٨٨٠^(٣٧) م ونعنى بذلك المذهب الرمزي .

ورغم ما في الحركة الرمزية من جوانب إيجابية على المستويين : الجمالي والفني - كما سنرى فيما بعد - لا نستطيع أن ننكر أنها نشأت في الأصل رد فعل ضد ما سبقها من تيارات أدبية ، وبخاصة التيار الرومانتيكي والتيار البرناسي ، وهو أمر يعترف به الرمزيون أنفسهم : « لقد كانت مذاهب القدماء ترتبط بتعاليم بوالو المؤسسة على استعمال العقل وحده : العقل الجلدلي ، والتزام الوضوح التام . قواعد يطبقونها على النثر والشعر دون تمييز ، ولم يفكروا في البحث عن أصول الشعر خارج دائرة المقياس الأدبي النثرى الضيقة ، لم يفكروا في البحث عنها في أعماق الفنون جميعاً » .

ويمضي هنري بريمون - صاحب كتاب « الشعر الصافي » وأحد تلامذة الرمزية اللامعين - قائلاً : عند الرمزيين ميل سعيد إلى الانعتاق من القوالب الجامدة : من تصوير البرناسيين والأساليب الخطائية التي لم يستطع التخلص منها الرومانطيقيون^(٣٨) .

(٣٤) المرجع السابق ص ٤٥٩ .

(٣٥) راجع الفصل الثاني والثالث في الجزء السابع من تاريخ الأدب الفرنسي مجلد ٢ .

(٣٦) شارل بودلير - أزهار الشر - مقدمة بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ (الدار القومية للطباعة والنشر

سنة ١٩٦١) .

(٣٧) الطبعة الرابعة عشر من المجلد ٢١ من Encyclopedia Britannica مادة symbolists .

(٣٨) نقلاً عن : روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ١٠٨ بيروت ١٩٥٢ .

والحق أن الرومانتيكية لم تكن لتوائم حس الشعراء الناشئين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر سواء في جانبيها: الشكلي أو الموضوعي، فعلى مستوى الشكل انتهت الرومانتيكية إلى قوالب من التعبير العادي والمجازات المألوفة والموسيقى الجهرية التي تفتقد الانسجام بين المبنى ودفقة الشعور، وعلى مستوى الموضوع ظلت الرومانتيكية على السطح العاطفي للذات دون نفاذ إلى أعماقها، وبالمثل لم تستطع أن تتخلص تماماً من حدود العالم المادي ومعطيات الحس، ومن هنا جاءت صورها الأدبية محددة المعالم ليس فيها كثافة الشعور ولا صفاء الرؤيا. يقول بودلير:

إن عدداً من الشعراء المشهورين المجيدين تقاسموا معظم مناطق الشعر المزدهرة فيما بينهم فعلى أن أضع غير ما وضعوا^(٣٩). وبالفعل وضع الرمزيون غير ما وضع الرومانتيكيون، فجددوا شباب اللغة وحطموا رتبة الأسلوب ونفذوا إلى ما تحت سطح الذات في محاولة لاستتار عوالم اللاشعور، وخلقوا من نثرات الواقع وحدة تتحول فيها المادة إلى فكرة والفوضى إلى نظام.

وكما كانت الرمزية تمرداً على خطابية الرومانتيكية كانت رد فعل ضد جمود المذهب الطبيعي والوضوح الصارم في المذهب البرناسي^(٤٠) (١٨٦٦ - ١٨٧٦) وشكليته الجافة^(٤١)، ورغم أن قوة هذا التيار الرمزي كانت غير كافية - بداهة - لإيقاف الحركة الواقعية تماماً - رغم هذا كانت قادرة على أن تحد منها^(٤٢).

ومع ذلك لم يصل رد الفعل الرمزي إلى درجة الرفض لكل القيم الفنية والجمالية في المذاهب الأدبية التي سبقتها، وفي هذا الصدد أود أن أشير إلى أمرين:

أولاً: أن للأفكار قدرة على الكمون بقدر ما لها من قوة على البقاء والاستمرار، فلقد يظن أن فكرة ما قد اندثرت تماماً على حين أنها ما تزال تحمل جرثومة الحياة لتتبدى مرة أخرى خلقاً جديداً، ولذلك لا نعجب حين نرى فكرة كفكرة الكلاسيكيين عن

(٣٩) أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٣٠ (بيروت - لبنان ١٩٤٩).

(٤٠) مادة Symbolists في الطبعة الرابعة عشرة من المجلد ٢١: Encyclopedia Britannica.

(٤١) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٦٢ - ٤٦٣.

(٤٢) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, 5 édition, Paris, 1938, P. 138.

الصياغة الأدبية وما يجب أن يبذله الكاتب من جهد في تنقيح العمل الفني وتهذيبه بالتأني والمعاودة :

أعيدوا النظر فيما تكتبون مرارا على ضوء الصناعة
اصقلوه بلا انقطاع وأعيدوا صقاله
أضيفوا حيناً واحداً فوا أحياناً (بوالو) (٤٣)

لا نعجب حين نرى فكرة كتلك تنزوي فترة من الزمن لتبرز من جديد على أيدي البرناسيين :

« الشاعر الذي يخلق الأفكار ، أى الأشكال المرئية ، في صور حية أو مدركة ، عليه أن يحقق الجمال على قدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية في تراكيب فنية تم عن خبرة عميقة ، محكمة النسيج ، متنوعة الألوان ، موسيقية الأصوات » (٤٤) (لو كنت دى ليل) ، ثم لتأخذ شكلها الكامل في الشعر الرمزي الذي يقول عنه الشاعر الانجليزي وليم بتلر بيتس :

قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات
ولكن إذا لم يبد كأنه وحى البديهة
فإن كل صناعتنا في اللق والفتق هباء (٤٥)

ولهذا علاقة بما يقال من أن الشاعر الفرنسي بول فاليري P. Valéry ظل يفكر في قصيدته المقبرة البحرية Cimetiere Marin قرابة عشرين عاماً (٤٦) .

ومن هنا يمكن القول بأن عناية الرمزيين بالجانب الصياغي في العمل الفني من حيث قدرته على الإيحاء ذات صلة بنظرية البرناسيين فيما يخص صقل الشكل الشعري ونحته نحتاً يعود به إلى التوازن الإغريقي القديم بين الشكل والمضمون، ولعل هذا يفسر ذلك التأثير

(٤٣) هذا النص منقول عن : حسيب الحلوي : الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ٥٨٧ .

(٤٤) نقلا عن د . هلال : فلسفة الصورة في شعر البرناسيين : المجلة سبتمبر سنة ١٩٥٩ ص ٨٠ .

(٤٥) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونقدقه ، ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش ، بيروت

سنة ١٩٦١ ص ٩١ .

W.Y. Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, P. 254.

(٤٦)

البرناسى الواضح فى نتاج بودلير وفرلين وربما رغم أنهم لم يكونوا برناسيين بمعنى الكلمة^(٤٧).

ثانياً : أن الرمزية لم تكن الغاء مطلقاً لكل القيم الجمالية فى المذهب الرومانتيكى ، بل ربما كانت تنمية لبعض آثارها ، وسنحاول - فى إيجاز - الاطلاع ببعض وجوه هذا التأثير الرومانتيكى فى نظرية الشعرى الرمزية ، بغية إيضاح حظ الأخيرة من الأصالة ، ومدى ما أضافته إلى التراث الأدبى .

التأثير الرومانتيكى فى نظرية الشعر الرمزية :

وقد حاول بعض الباحثين^(٤٨) أن يدرس هذا الجانب من إرهاصات الرمزية تحت ما أسموه « تأثير الأدب الشمالى » ، ويعنون بذلك تأثير الأدب الانجليزى ممثلاً فى « كولردج » S.T. Coleridge وشيللى Shelley وبليك Blake ، والأدب الألمانى ممثلاً فى نوفاليس Novalise وجوته Goethe .

وواضح للوهلة الأولى أنهم جميعاً من أعلام المذهب الرومانتيكى ، وأن دراسة تأثيرهم بوصفهم نماذج لتيار عام ومشترك - هو التيار الرومانتيكى - أقرب إلى مستوى الدراسة المنهجية من دراستهم باعتبارهم نماذج فردية لأقطار ذات بيئات جغرافية متقاربة^(٤٩).

يقول لانسون إنه « لما كان مجال الأدب الرومانتيكى شاسعاً غير واضح المعالم فإنه كان يحتوى على جميع عناصر المدارس الأدبية التى زعمت أنها تقاومه أو تحل محله »^(٥٠) ،

P. Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 138.

(٤٧)

(٤٨) انظر على سبيل المثال : أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٨ . د . درويش الجندى : الرمزية فى الأدب العربى ص ٨٤ .

(٤٩) نحن بهذا لا ننكر أثر البيئة الشمالية بأجوائها الضبابية وروبة الطبيعة فيها . . لا ننكر أثر ذلك فى خلق أدب ينحنى على الذات ويحاول سبر الباطن واكتشاف العلاقات الإنسانية بالكون ، ولكننا نعتقد أن هذا التأثير كان فى نشأة التيار الرومانتيكى كلية وليس فى نماذج فردية ، بدليل أن الرومانتيكية ظهرت فى « إنجلترا » و« ألمانيا » أولاً ، وهما من البلاد الشمالية .

راجع فى أثر البيئة : الأستاذ عمر الدسوقي : فى الأدب الحديث ج ٣ ط ٤ ص ٢٧٧ وما بعدها ، د . زكى نجيب محمود وأحمد أمين : قصة الأدب فى العالم ، القسم الثانى من الجزء الثانى ص ٤٣٨ - ٤٤٠ (مطبعة لجنة التأليف سنة ١٩٤٥) ، أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٨ - ٢٩ .

(٥٠) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ - ١٩٦ .

وهو لا يعنى بذلك سوى أن الأدب الرومانتيكى كان أباً لما تلاه من مذاهب بصفة عامة .

أما جان ستيوارت Jean Stewart فبعد أن يقرر أن « الحركة الرمزية دم غريب تسرب إلى التراث الفرنسى » يجتهد فى بيان مدى تأثير « بودلير » « بإدرجا آلان بو » وتأثر « مالارميه » بالشعر الإنجليزى^(٥١) ، بل ان أحد الدارسين اللامعين فى تاريخ الأدب الإنجليزى والرمزى منه بخاصة وهو « وليام يورك تندرل » لا يتحرج من اعتبار التيار الرمزى مرحلة فى تاريخ الحركة الرومانتيكية حين يقول : « إن الرمزيين الفرنسيين هم سمة المرحلة الثانية من الحركة الرومانتيكية »^(٥٢)، ورغم ما فى هذا من تعميم غير منهجى لا يسعنا إلا أن نأخذ بعين الاعتبار ما فيه من تقرير لصلة الحركة الرمزية بالمذهب الرومانتيكى .

ويمكن القول بأن وجوه التأثير الرومانتيكى فى الأدب الرمزى ترجع إلى أصليين رئيسيين :

أولاً : مفهوم الشعر نفسه .

ثانياً : بعض خصائصه الفنية .

فبالنسبة لمفهوم الشعر نرى أن الرومانتيكيين قد فطنوا إلى أن « فى كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة أضعاف ، وعلى القارئ أن يكتشف الباقي المحذوف »^(٥٣) ، وأن الشعر فى تعبيره عن الخصائص الفردية يتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستتر والثابت إلى العرضى ، فهو ينفذ إلى تصوير ما لا يستطيع تصويره وإلى رؤية ما لا يرى ، « ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التى لا تتوافر إلا للأنبياء، كما أن له صلة بالروح الدينى وبالاتجاذب الروحى »^(٥٤) .

ولسوف يتاح لنا — فى الفصول القادمة — معرفة إلى أى حد تنسجم هذه النظرة إلى

Jean Stewart, Poetry in France and England P. 155.

(٥١)

W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 46 - 47.

(٥٢)

(٥٣) من كلمات « الفريد دى موسيه » — نقلا عن روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى

ص ١٠٧ .

(٥٤) من كلمات الشاعر الألمانى الرومانتيكى « نوفاليس » نقلا عن د . محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية

ص ٣٦ .

وظيفة الشعر مع نظرية الايجاء عند الرمزيين ، وهى نظرية تمثل عصب التيار الرمزي عموماً .
 وربما كان اهتمام الرومانتيكيين « بالخيال »^(٥٥) وأثره فى تكوين الصورة الشعرية ، من أهم ارهاصات الرمزية فى الأدب الرومانتيكى ، فلقد كانت فلسفة الرومانتيكيين فى الخيال مقدمة لنظرية الرمزيين فى فلسفة الرمز ومفهومه ، والباحث لا يمكنه أن يمر بسلام على مقولة كتلك التى أطلقها الشاعر المتصوف وليم بليك (١٧٥٧-١٨٢٧ م) W. Blake :
 « إن الصورة الكاملة التى يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنما هى تنشأ فى نفسه وتأتية عن طريق الخيال » ، والخيال عنده هو « الرؤية المقدسة » وهو « عالم الأبدية »^(٥٦) . وأهمية نظرة كهذه ليست فى تقدير أهمية الخيال بل فى أنها نظرت إليه بوصفة قوة عليا تنبثق من داخل الشاعر حين يكون فى حالة « اتحاد بالأبدية » واستشفاف « للرؤية المقدسة » التى تعلو عن الواقع الحسى ، أى أن الخيال بالنسبة له أصبح قدرة صوفية على اكتشاف « العالم الخالد » . العالم الحقيقى ، الذى لا يعدو هذا العالم الواقعى أن يكون ظلاً شاحباً له . . إنه كما يحدثنا :

أن ترى العالم فى ذرة الرمل ، والله فى الزهرة البرية^(٥٧)

ومن هنا يمكن القول بأن (بليك) ظاهرة رمزية سابقة لأوانها ، ليس فقط لأنه كان ينظر إلى الخيال نظرة صوفية ، بل لأنه كذلك تأثر بنظرية العلاقات للمتصوف السويدي « سويد نبرج » وهى النظرية نفسها التى تأثر بها بودلير فى فكرته عن تراسل معطيات الحواس "Correspondances"^(٥٨)

وليس غريباً أن تنتهى مثل تلك النظرة بشاعر مرهف « كبليك » إلى نوع من فوضى الحواس واضطرابها — على نحو يذكّرنا بالشاعر الرمزي الفرنسي « آرثر رامبو » فيما بعد — فكان يرى بعين الوهم ملائكة وشخصاً غريبة ، وينظر إلى الطبيعة باعتبارها رمزاً روحياً ينبعث منه الجن والشياطين ،

(٥٥) انظر فى هذا : محمد مصطفى بدوى : كولردج — دار المعارف ص ٨٠ .

(٥٦) المرجع السابق .

(٥٧) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 109.

(٥٨) انظر : ايفور ايفانز : موجز تاريخ الأدب الإنجليزى ترجمة د . شوق السكرى ، عبد الله عبد الحافظ — الأنجلو — القاهرة سنة ١٩٦٠ ص ٤٩ .

ويأخذ نفسه بديانة خاصة غامضة ونظام مغلق من الرموز الذاتية^(٥٩) نضرب له مثلاً من قصيدة له بعنوان « النمر "The Tiger" » يقول فيها :

أيها النمر ! . . أيها النمر ! أيها الضوء المحترق

في غابات الليل

أية يد أو عين خالدة

صاغت بك بهذا التناسق الخفيف ؟

فالعلاقات البسيطة في هذه الصورة — أو الرؤيا — هي القوة من جانب « النمر » وهي الرعب من جانب الشاعر . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، فأى نمر ذلك الذي يتحول إلى « ضوء محترق في غابات الليل » ؟ ! إن « النمر » يفقد كثافته المادية ليغدو فكرة مجردة ، ورمزاً لقوة عليا مبدعة ورهيبة في الوقت نفسه لأنها صاغت « بهذا التناسق الخفيف » . . . وواضح أن الشاعر ينفذ من جزئيات الواقع إلى ما وراءها من قوى غيبية ، وأنه لا يتحدث عن « نمر » رآه فعلاً ، بل لعله لا يتحدث عن نمر على الإطلاق^(٦٠) .

وإذا كان « بليك » قد نظر إلى الخيال بوصفه نوعاً من « التصوف الباطني » ممهداً بذلك لنظرية العلاقات الرمزية ، وفكرة ترأسل المدركات بواسطة التداعي البصري وفوضى الحواس — كما سنرى عند « رمبو » — ، لقد كان لكولدرج فضل تحديد الخيال على أساس فلسفي وروحي ، وعنده أن الخيال نوعان : أولى به يصبح « الإدراك الإنساني ممكناً » ، وهو عام وضروري لكل عملية من عمليات الإدراك ، وثانوي : وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء ، « يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية ، فإنه على أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي . . » عن طريق الإبداع الفني . وبهذه النظرة أضحى « الخيال » — على مستوى الشعر — عملية خلق جديد تستمد من الواقع ولكنها لا تقف عنده ، وترتكز على معطيات الحس ولكن بعد أن تحطم علاقاتها الطبيعية لتكتشف ما وراءها من حقيقة كامنة « تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى

(٥٩) السابق ص ٤٩ — ٥٠ .

(٦٠) انظر : Poy. P. Basler, Sex, Symbolism and Psychology in : Literature, New

Brunswick, 1948, PP. 20-21.

لحظة واحدة» كما يقول كولردج «^(٦١) .

وقد تبع «بودلير» «كولردج» في نظريته تلك ، حين اعتبر الخيال الموحد والخالق أعظم القدرات الانسانية ، لأنه ينظم مواد الحياة التي تقدمها الذاكرة أو الطبيعة إلى الفنان ، «وليس العالم المرئي سوى مخزن للصور والاشارات التي يهيء لها الخيال مكانها ويضفي عليها قيمتها»^(٦٢) .

وإذا كان الرومانتيكيون قد طوروا مفهوم الشعر والخيال الشعري فإنهم لم يغفلوا تعميق منابع الشعر ومصادره من النفس البشرية ، إذ تنبهوا إلى أهمية اللاشعور وقيمتها في بناء الحلم الرومانتيكي ، وما الحياة في نظرهم إلا نهر كبير ذو مجرى متواصل أضيء جانب واحد منه بنور الشمس أي بنور الوعي بينما ظل جانبه الآخر في مجاهل اللاشعور الغائمة^(٦٣) ، وهي لفظة ستبدي عند الرمزيين على نحو أكثر اتساعاً وعمقاً .

وفيما عدا مفهوم الشعر والخيال الشعري ، وعلى مستوى الخصائص الفنية يمكن أن نلاحظ سبق الرومانتيكيين إلى بعض ما نناه الرمزيون فيما بعد وجعلوه من أسس مذهبهم ، وإن لم يتعد سبق الرومانتيكيين في تلك الحالة مجرد الإشارة العابرة التي لا تطعن في أصالة القيم الرمزية ، ففي جانب الموسيقى الشعرية اهتم شاتوبريان بموسيقى العبارة التي توحى الحالة النفسية ، وعند فكتور هوجو قصائد تقلد «الأوركسترا» في نشاطها وإيقاعها^(٦٤) ، أما «كولردج» فيصف الموسيقى بأنها الشعر بأسمى معانيه ، لأنها تحقق العاطفة والنظام معاً^(٦٥) ، وبذلك جميعه أفسحت آلية البيت الشعري عند الكلاسيكيين مكانها «لبيت

(٦١) كولردج : الفصل الثالث عشر من كتابه «سيرة أدبية Brographia Literaria» نقلا عن د . محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٨٧ - ٩٠ ، ١٥٦ ، ثم انظر : د . محمد غنيمي هلال : فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين : مقال بمجلة المجلة : أغسطس سنة ١٩٥٩ ص ٧٥ - ٧٦ .

(٦٢) W.Y. Tindal, The Literary Symbol, P. 48.

(٦٣) هذا ما يقرره أحدهم وهو كارل جوستاف كاروس . انظر : د . محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ص ٧٤ ، ٧٥ ، وانظر كذلك عن «الحلم» عند «كولردج» ، بول دوتان : الأدب الإنجليزي - دار الفكر ط ١ سنة ١٩٤٨ ص ١٥٧ ، ايفور ايفانز : موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ص ٦١ - ٦٢ .

(٦٤) روز غريب : النقد الجمالي ص ٨٩

(٦٥) د . محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٦٣

شعري موسيقي » ، أى أن الشاعر لم يعد يهتم المعنى فقط بل أصبح جرس الكلمات يهتمه بالمثل . أما القافية فيجب - لموقعها الممتاز - أن تكون بريقة من جهتين : المعنى والجرس الصوتي^(٦٦) .

أما فى مجال اللغة والأسلوب الأدبى ، فقد أسهم الرومانتيكيون فى إعادة صهر اللغة وتكوينها ، إيماناً بأن اللغة السائدة لم تعد تصلح لنقل الأفكار^(٦٧) ، فقد غدت بمثابة « عملة ناعمة الملس امحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال » ، ومع ذلك لا يعنى التجديد فى نظهم تحطيم القواعد التركيبية « فالموت للبلاغة والسلام للقواعد »^(٦٨) كما يقول « هوجو » ، ولكنه - على أية حال - سلام لم يدم ، فسرعان ما أعلن الرمزيون حرباً لا هوادة فيها على منطقية التراكييب وجمود القواعد .

ولا يسعنا أن نختم الحديث عن تأثير الحركة الرومانتيكية فى المذهب الرمزي دون أن نشير إلى « النزعة المثالية » فى مؤلفات « جوته » (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وما كان لها من تأثير فى أصحاب نظرية « الفن للفن » ، ورواد المدرسة البرناسية ، وقد امتد هذا التأثير فشمّل بعض خلفاء الرمزية ممن أعجبوا بها إعجاباً شخصياً^(٦٩) .

كذلك لا تفوتنا الإشارة إلى « شيلي » (١٧٩٢ - ١٨٢٢) وما فى شعره من مثالية غالبية وتراسل مستمر بين المادى والمعنوى ، بحيث تتشكل الأفكار فى سياق صوري دائم الحركة ، أما جزئيات العالم الخارجى فلم تكن تعنيه إلا بقدر ما تشف عنه من معان روحية ، ومن هذه الناحية تتضاءل قيمتها الذاتية بالقياس إلى قيمتها الایحائية^(٧٠) .

على أننا نعتقد أن أخصب محصلة فى تاريخ الفكر الرومانسى هو أنه وضع مشكلة

(٦٦) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٥٠ - ٢٥١ .

(٦٧) السابق ص ٢٥٠ .

(٦٨) من كلمات كولردج نقلا عن : محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٩٦ .

(٦٩) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٢٥٠ .

(٧٠) نعى بهذا « أندريه جيد André Gide » الذى يقول « إن جوته يرتفع فوق أنقاض نفسه ،

فكل ذرة تسقط منه تقع مستقيمة تحت قدميه لتشكل مكانها فى قاعدة تمثاله الخالد » .

انظر : الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن الطبعة الثالثة ص ٣٣٩ - ٣٤٠ .

I. Stewart, Poetry in France and England, 1931, P. 114.

الكون والإنسان وضعاً جديداً ، وطرح على صعيد الفلسفة والفن أسئلة في غاية الحساسية : من نحن ؟ وإلى أين نتجه ؟ وما الموت ، وماذا بعده ؟ ثم ما علة الوجود ؟ علامات استفهام هزت كل قيم الحمود والوضوح والتلقائية التي كان يتمتع بها الكون والوجود في نظر إنسان العصر الكلاسيكي . والرمزية من هذه الوجهة وليد شرعى للحركة الرومانتيكية ، وهو أمر سيتضح بجلاء في فصول تالية نحاول بها دراسة الرمزية نشأة وتطوراً ، ثم مذهباً أدبياً له أسسه الفلسفية والجمالية ، ثم نظرية لها خصائصها الفنية في التعبير والإيجاء . ولكيلا نضرب في فراغ نلم في إيجاز بمفهوم الرمز وتطوره فنياً وتاريخياً ، بغية أن يكون هناك قدر من التفاهم على معنى الرمز إذا ما تحدثنا عن الرمز والرمزية .

(٢)

الرمز والرمزية (٧٢)

ماذا يقصد بالرمز :

نادراً ما نجد مصطلحاً كهذا تعرض لكثير من الاضطراب والتناقض والعمومية في فهمه ، ويبدو أن أصلح طريقة لتحديده هي تعقبه في قلب الحقل الأدبي ذاته ، ومن داخل النص ، دون محاولة لتحجيره في قالب من التعريفات المفروضة أو المفترضة . وقبل أن نقوم بهذه المحاولة ستتاح لنا فرصة تقويم بعض الاتجاهات التي استهدفت تحديد (الرمز) ، بغية أن يفيدنا هذا في تكوين فكرة أولية عنه من ناحية ، وأن يكون من ناحية أخرى رصداً لمختلف التيارات والتأويلات التي تصدت لهذا المصطلح ، وهذا الرصد في حد ذاته مطلب هام من مطالب الدراسة الأدبية

ويبدو أن « الرمز الأدبي » تعرض لما تتعرض له بعض المصطلحات أحياناً من النظر

(٧٢) نحاول هنا تصوير الرمز تصويراً كلياً بملاحظته على المستويات اللغوية والنفسية والفنية ، وسوف نعرض له في الفصل الثاني من الباب الأول - حين نتحدث عن الأساس الجمالي والفلسفي للرمزية - من وجهة نظر الفلسفة الرمزية إليه ، ونتحدث عنه في الفصل الثالث - حين نعرض للخيال الرمزي - من حيث كيفية تشكيله وعلاقته بالصورة الفنية

إليها بمقاييس ليست من طبيعتها ، وربما كان هذا منشأ الاضطراب والتناقض في فهمه وتحديدده ، على أن بإمكان النظرة الفاحصة أن تعود بشئ الاتجاهات التي عرضت له إلى مستويات أربعة كانت أساساً لدراسته مهما تعددت أوجه الخلاف :

- ١ - المستوى العام .
- ٢ - المستوى اللغوي .
- ٣ - المستوى النفسى
- ٤ - المستوى الأدبى .

وقبل أن نخوض في تفرعات هذه الأصول الأربعة قد يكون مفيداً أن نعرض للمدلول الاشتقاقي لكلمة الرمز Symbol ، وتطوره تاريخياً .

وأصل مادة الكلمة في اللغة اليونانية Sumbolion التي تعنى الحزر والتقدير ، وهى مؤلفة من "Sum" بمعنى « مع » ، و "bolein" « بمعنى حزر »^(٧٣) .

ولهذه الكلمة Symbol تاريخها الطويل فى علوم اللاهوت theology إذ تترادف كلمة Symbol مع كلمة creed التي تعنى « دستور الايمان المسيحى » ، كما أنها تستعمل من قديم فى الشعائر الدينية ، والفنون الجميلة عموماً ، والشعر بخاصة ، وما تزال حتى اليوم ذات قيمة إشارية فى المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية .

والعنصر المشترك بين كل هذه الاستعمالات هو : « شئ ما يعنى شيئاً آخر » ، ولكن « الفعل » الإغريقى من تلك الكلمة Symbol يوحى بأن فكرة « التشابه » بين الإشارة وما تشير إليه عنصر أصيل فى بناء الرمز ، ويبدو مناسباً - فيما يتعلق بنظرية الأدب - أن تستخدم الكلمة بهذا الاعتبار ، بحيث تعنى « شيئاً ما يشير إلى شئ آخر مع عدم إغفال مستوى الدلالة الحقيقية فيه »^(٧٤) .

أما على المستوى العام لمفهوم الرمز :

فإننا نلاحظ اتجاهات إلى النظر إليه باعتباره قيمة إشارية « يمكن أن نلاحظ خلال

(٧٣) انظر : مجلة علم النفس المجلد ٤ العدد ٣ - فبراير سنة ١٩٤٩ : عدنان الذهبى « سيكلوجية الرمزية » ص ٣٥٦ .

(٧٤) Austin Warren and René Wellek, Theory of Literature, P. 193.

وانظر كذلك : A.G. Lehmann, the Symbolist Aesthetic in France, Oxford, 1950, P. 252.
الرمز والرمزية

الحياة كلها » كما يقول ادوين بيفان ^(٧٥) ، وهو لا يعنى بذلك سوى أن الأشياء عادة تثير في الإدراك الإنساني أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر ، وبطريقة أكثر تحديداً يقسم « بيفان » الرموز إلى نوعين : يمكن أن نطلق على أولهما : « الرمز الاصطلاحي » ، ويعنى به نوعاً من الإشارات المتواضع عليها ، كالألفاظ باعتبارها رموزاً لدلالاتها ، أما ثانيهما : فيمكن أن نسميه بـ « الرمز الانشائي » ويقصد به نوعاً من الرموز لم يسبق التواضع عليه « كذلك الرجل الذي ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزي » ، بأنه يماثل نفي البوق ^(٧٦) .

وواضح أن ما اعتبره بيفان النوع الأول من الرموز ليس إلا إشارات أساسها الاصطلاح وليست قائمة على أساس التشابه الكامن بين حقائق الأشياء على ما هو شأن الرموز . أما النوع الثاني من « رموزه » فرغم فطنته إلى الأثر الوجداني المتشابه الذي يثيره كل من صوت البوق واللون الأحمر فإن قيمته تتضاءل ، لأنه لجأ إلى مستوى الوقائع اليومية يستقى منها نماذجه دون أن يعطينا مثالا واحداً مستمداً من الواقع الأدبي .

أما « وبستر » Webster فيحدد الرمز بأنه :

« ما يعنى أو يرمز إلى شيء عن طريق علاقة بينهما ، كمجرد الاقتران ، أو الاصطلاح ، أو التشابه العارض accidental غير المقصود » ^(٧٧) .

وواضح أن كثيراً مما أدرجه « وبستر » تحت مفهوم الرمز ليس رمزاً بالمعنى الأدبي لأن الاصطلاح أو التلاقى العرضي يفقده القيمة الإيحائية المشروطة في الرمز ، إذ ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالرموز ، وهى علاقة أعمق من مجرد التداعى أو الاصطلاح أو التشابه الظاهري ، ولذلك يعقب الناقد الأمريكى « وليم يورك تندال » على رأى « وبستر » هذا بأنه أكثر عمومية ووضوحاً من أن يلائم أذواق المتخصصين ^(٧٨) .

Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, P. 11.

(٧٥)

(٧٦) السابق ص ١٢ - ١٣ .

W.Y. Tindal : The Literary Symbol, P. 5.

(٧٧)

(٧٨) السابق : الصفحة نفسها .

ويرى « كاسريه » Cassirer أن الإنسان حيوان رمزي Symbolic في لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه^(٧٩) . ورأى كهذه لا يتقدم بنا خطوة في طريق تحديد الرمز . والقدر المشترك بين هذه الآراء الثلاثة التي أسلفناها أن الرمز إشارة أو تعبير عن شيء بشيء آخر ، وأن أصحابها في الواقع لم يكونوا معنيين بتحديد الرمز الأدبي بقدر ما هم معنيون بتعريف الرمز بصفة عامة .

أما المستوى اللغوي :

فربما كان « أرسطو » أقدم من تناول « الرمز » على أساسه ، وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس . يقول : « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة »^(٨٠) .

وواضح أنه إذا كان أصحاب « الاتجاه العام » قد فهموا الرمز باعتباره إشارة مطلقة ، فإن أرسطو لم يزد على أن ضيق من حدوده فقصره على « الرموز اللغوية » ولكنها تظل عنده مجرد إشارات كذلك .

أما « ريتشاردز » و« أوجدن » فيفرقان بين « الاستعمال الرمزي » و« الاستعمال الانفعالي » للغة ، إذ يعنى « الاستعمال الرمزي » « تقرير القضايا » أي تسجيل « الإشارات » وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير ، على حين أن الاستعمال « الانفعالي » هو استعمال الكلمات بقصد التعبير عن الإحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية^(٨١) . وهو لا يعنى بالاستعمال « الانفعالي » غير اللغة حين تستخدم على مستوى أدبي . وفي هذا إضافة لما قرره أرسطو واستدراك عليه .

ومع ذلك يظل الرمز على المستوى اللغوي محتفظاً بقيمته الإشارية لا يتعدها حتى عند العالم الألماني « ستيفن أولمان Stephen Ullman » الذي يقسم الرموز إلى تقليدية : كالكلمات

(٧٩) المرجع السابق .

(٨٠) د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ط ٣ سنة ١٩٦٤ ص ٣٧ - ٣٨ .

(٨١) ص ٧ من مقدمة « مبادئ النقد الأدبي » لريتشاردز . بقلم د . محمد مصطفى بدوي - المؤسسة

المصرية سنة ١٩٦٢ .

منطوقة ومكتوبة ، وطبيعية وهي التي تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه « كالصليب » رمزاً للمسيحية !!^(٨٢) .

يمكن القول — في التحليل النهائي — إن من نظروا إلى الرمز بالمعنى اللغوي لم يضيفوا الكثير إلى فكرة أصحاب الاتجاه العام ، إذ لحظ الجميع « القيمة الإشارية » للرمز لا يتجاوزونها غالباً .

أما على المستوى النفسى :

فليست للرمز قيمة إلا بمدى دلالاته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقية .

يفهم هذا من قول فرويد Freud إن الرمز نتاج « الخيال اللاشعورى » وأنه أولى Primitive يشبه صور التراث والأساطير^(٨٣) .

وعلى يد كارل يانج Carl Jung تأخذ النظرة النفسية إلى الرمز أقوى صورها وأقرب صيغها إلى المجال الأدبي ، فهو يرفض أساساً أن يكون الرمز قاصراً — كما ادعى فرويد — على منابع اللاشعور ، فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين . كما يفرق بين الرمز Symbol والإشارة Sign ، ذلك أن الإشارة تعبير عن شيء معروف ومعاله محددة في وضوح ، فالملابس الخاصة بموظفى القطارات إشارة وليست رمزاً ، إذ الرمز أفضل طريقة للإفشاء بما لا يمكن التعبير عنه ، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء ، بل والتناقض كذلك^(٨٤) .

آية هذا كله أن كثيراً ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس ليست مستمدة من طبيعة الدراسة الأدبية وترجع في الغالب إلى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسى ، ولذلك انتهوا إلى تقرير الرمز بوصفه إشارة Sign قد عرف مدلولها الإشارى : إما عن طريق الاصطلاح العلمى كما هو الحال في الإشارة والرموز العلمية ، أو عن طريق التواطؤ الاجتماعى كما هو الحال في الإشارات أو الرموز الاجتماعية — ومنها اللغة — حتى أصبحت

(٨٢) انظر ستيفن أولمان : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة د . كال بشر — القاهرة سنة ١٩٦٢ — ص ١٩ .

(٨٣) W.Y. Tindal, The Literary Symbol, P. 65.

(٨٤) السابق ص ٦٦ .

هذه الرموز كلما وقف المرء عليها استيقظت مدلولاتها الرمزية المقصودة في نفسه^(٨٥).
وقد يتفق مفهوم «الرمز الأدبي» مع هذا المفهوم العام لمعنى الرمز في أن كلا منهما يحمل قيمة إشارية من نوع ما ، وفيما عدا هذا يتميز الرمز الأدبي بأن ما فيه من إشارة ليس أساسه الموضوعة أو الاصطلاح كما هو الحال في الرموز العامة، وإنما أساسه اكتشاف نوع من التشابه الجوهرى بين شيئين اكتشافاً ذاتياً غير مقيد بعرف أو عادة ، فقيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله ، ولا تضاف إليه من الخارج .

الرمز الأدبي :

١ - محاولات رائدة :

وربما كان «جوته» Goethe أول من حدد بطريقة أدبية وحديثة مفهوم الرمز Symbol (سنة ١٨٩٧) ، إذ يصف انطباعاته أثناء إحدى زيارته لفرانكفورت مقررًا أنه فوجئ بمشاعر خاصة وغريبة وأليفة أحس بها إزاء بعض الأشياء التي يصفها بأنها رمزية Symbolic^(٨٦).

إن هذه الأشياء - فيما يرى «جوته» - إنما هي «حالات ظاهرة تمثل عديداً من الحالات الأخرى وتستقطبها . . . وتؤثر فينا تأثيراً مألوفاً أو غريباً ، وتجمع بين الذاتى والخارجى وتوحدهما . فحيناً يمتزج الذاتى بالموضوعى يشرق الرمز الذى يمثل علاقة الإنسان بالشئ ، وعلاقة الفنان بالطبيعة ، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة»^(٨٧).

وحين يفهم «جوته» الرمز على أنه امتزاج للذات بالموضوع والفنان بالطبيعة فإنه يكون منطقياً مع نزعتة المثالية التي ترد العالم الخارجى إلى رموز للمشاعر ، وترى في الطبيعة مرآة للشاعر ، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية . . ورغم أن إشارته هذه للرمز

(٨٥) عدنان الدهبى - سيكولوجية الرمزية . مجلة علم النفس . المجلد ٤ العدد ٣ فبراير سنة ١٩٤٩ ص ٣٥٦ .

(٨٦) R. Welleke; A History of Modern Criticism, New Haven. Ycal University Press, 1955, P. 210.

(٨٧) السابق ص ٢١١ .

عابرة وسريعة قد كانت ذات أثر في معاصريه وبخاصة « شلنج » Shelling و « شليجل » Schlegel تم فيمن تلاهم^(٨٨) .

أما « كانت » فيمضى إلى أبعد مما وصل إليه « جوته » إذ يشير في كتابه « نقد العقل المحض » إلى أن الرمز بعد أن يتتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه (وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ولتجريد صورته) وبين الشيء المادى ، إلا بالنتائج^(٨٩) .

ومؤدى هذا أن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة ، ومن هنا لا يشترط التشابه الحسى بين الرمز والمرموز ، بل العبرة بالوقع المشترك والمتشابه الذى يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقى .

ومثلما كانت نظرة كل من « جوته » و « كانت » إلى الرمز الأدبى مثالية تعتمد فى الأصل على فعالية الذات ، كانت نظرة « كولردج » الذى أسس فكرته عن الرمز على نظريته فى التفرقة بين الخيال imagination و « الوهم » Fancy ، فالخيال هو القوة الحيوية التى تذيب المادة لخلقها فى نظام جديد ، أما الوهم فطريقة من طرق التذكر الذى يجد مادته حسب قانون الاقتران أو التداعى association . و « الوهم » هو أساس الاستعارة allegory والحجاز metaphor على حين يعتبر الخيال وسيلة الرمز وأداته الرئيسية^(٩٠) .

« والرمز » يعنى « استشفاف الخاص Special من خلال الفردى individual أو العام من خلال الخاص ، أو الكونى من خلال العام ، وفوق هذا كله استشفاف ما هو أبدي ونخالد فيما هو دنيوى وموقوت »^(٩١) . أو هو فى إيجاز - كما يقول كولردج - « ذلك الجزء الواقعى الموأتم لكل الذى يرمز إليه »^(٩٢) .

هذه المحاولات الثلاث فى طريق تحديد « الرمز » يمكن اعتبارها محاولات رائدة ، إذ كانت مقدمة لفلسفة الرمز الإيحائية كما قررها الرمزيون ، وكما سنعرض لها فى فصول

(٨٨) السابق ص ٢١١ .

(٨٩) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٩ .

(٩٠) وليم يورك تندال : الرمز الادبى ص ٣٨ .

(٩١) السابق ص ٣٩ .

(٩٢) المرجع والصفحة ذاتهما .

قادمة ، ثم هي محاولات ان اختلفت من حيث الصيغة ، فإنها تتفق جميعاً من حيث اعتمادها على النزعة المثالية التي تنظر إلى الكون من خلال عدسة الذات ، وترى في الطبيعة رموزاً لحالات النفس الشاعرة .

٢ - محاولات حديثة^(٩٣) :

ونعني بها محاولات بدأت منذ مطلع هذا القرن مستهدفة تحديد الرمز بمفهومه الدقيق .

ففي سنة ١٩٠١ كتب « بليزيه G. Pelliesier » يحصر خصائص الرمز في ثلاث :

١ - أنه الطريق للملاحظة أوجه الشبه بين ما هو وجداني بالنسبة للفنان وما هو مادي .

٢ - أنه لا يتطلب بالضرورة ذهنياً على درجة عالية من التجريد .

٣ - أنه تلقائي ذاتي ، أساسه أن يتعقب الشاعر العلاقات الخفية بين أفكاره ومشاعره - بوصفها عناصر ذاتية - من ناحية ، والأشياء بوصفها عناصر موضوعية من ناحية أخرى^(٩٤) .

وإذا كان هذا الرأي لا يخرج في جوهره عما أشار إليه الرواد الثلاثة - جوته وكانت وكولردج - فلم يكن أحد معاصريه وهو « بينيه Beanier » أكثر توفيقاً حين كتب سنة ١٩٠٢ مقررأ أن الرمز « صورة image تمثل فكرة » لأننا نعلم أن العلاقة بين الصورة والرمز غير مطردة ، فقد يكون كل رمز صورة ، ولكن هذا لا يعني - كما يزعم « بينيه » - أن كل صورة تصبح من ثم رمزاً^(٩٥) !!

وربما كان اجتماع الجمعية الفلسفية الفرنسية في ٧ مارس سنة ١٩١٨ م ، ومناقشتها

(٩٣) لا تفوتنا الإشارة إلى ذلك التعريف الذي قدمته دائرة المعارف البريطانية إذ جاء في طبعها الرابعة عشرة ، المجلد ٢١ - مادة Symbol ما يلي : الرمز عبارة تطلق على شيء مرئي يمثل للذهن شيئاً غير مرئي ، لعلاقة بينهما هي المشابهة .

(٩٤) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 255.

(٩٥) السابق ص ٢٥٤ .

لمفهوم الرمز « Le Symbole » من أهم ما أسمىناه بالمحاولات الحديثة . وقد كان المشتركون في الاجتماع متفقين على أن الرمز « شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشئيين أحست بها مخيلة الرامز »^(٩٦) .

ومنذ ذلك الحين أصبح واضحاً أن « الرمز » بمعناه الدقيق يتميز بأمرين :

أولاً : أنه يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها ، وحين يندمج المستويان في عملية الابداع نحصل على الرمز .

ثانياً : أنه لا بد من وجود علاقة بين ذينك المستويين ، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه : نغني علاقة المشابهة^(٩٧) ، التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية ، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين الرمز والرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب^(٩٨) وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما analogy ، وهو من هذه الناحية — كما يقرر تندال — على علاقة بالمجاز metaphor ولكنه مجاز شطره غير موضوعي أو محدد ، ونغني بذلك شطره « الموحى به »^(٩٩) .

وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسي analogy وليس المحاكاة الخارجية imitation فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا « يقرر » ولا « يصف » بل « يوحى » و« يوحى » بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح^(١٠٠) ، وترتيباً على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن في أن الإشارة « تدل » على مشار إليه « محدد » ، أما الرمز « فيوحى » إلى شيء ما ولكنه غير « محدد » ولا « معين »^(١٠١) .

(٩٦) عدنان الذهبي : سيكولوجية الرمزية . المجلد ٤ العدد ٩ - فبراير سنة ١٩٤٩ ص ٣٦٤ - ٣٦٥
و: سيكولوجية الرمزية . المجلد ٥ العدد ٢ - يناير سنة ١٩٥٠ ص ٢٥٦ - ٢٥٧ .

(٩٧) السابق ص ٢٥٨-٢٥٩ و« قوة التمثيل الباطنة » من تعبيرات « هنري ديلاكروا » "Henri Delacroix"

(٩٨) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٩ .

(٩٩) W.Y. Tindall : The Literary Symbol, p. 12.

(١٠٠) د. هلال : الادب المقارن ط ٣ ص ٣٢٩٨ .

(١٠١) W.Y. Tindal : The Literary Symbol, P. 16.

ويمكن القول — بعد هذه الجولة — أن من نظروا إلى الرمز على المستوى اللغوي كانوا متأثرين بثقافتهم الخاصة فأنتموا « بالرمز » إلى معنى « الإشارة » اللغوية ، وأن من نظروا إليه على المستوى النفسى لم يستطيعوا أن يلمحوا — فيما عدا « يانج » — من الآفاق الرحبية التى يضمها الرمز غير « اللاشعور » بوصفه منبعاً للرموز ، بل إن الرواد الثلاثة « جوته وكانت وكولردج » حين تناولوا الرمز كانوا يتحدثون عن نظرية فى فلسفة علاقة الذات بالكون أكثر مما كانوا يتحدثون عن نظرية فى الإيحاء الفنى^(١٠٢) .

وفى اعتقادنا — بعد ملاحظة ما سبق — أن أى تحديد للرمز يجب ألا يهمل المستويين : مستوى الصياغة الفنية والقالب الرمزي ، ومستوى الإيحاء الناجم عن تشابه الوقع النفسى ، مع أن الفصل بينهما فى الحقيقة فصل تحكمى لأننا نعتبرهما وجهين لشيء واحد وليس شيئين مختلفين ، وبهذا الاعتبار يصبح الرمز : تركيباً لفظياً ، أساسه الإيحاء — عن طريق المشابهة — بما لا يمكن تحديده ، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير ، موحدة بين أمثاج الشعور والفكر^(١٠٣) .

ولعل هذا ما لاحظته « هنرى بريمون » حين قرر أن « للقصيدة معنيين : المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر ، والمعنى الذى يفيض أو يستقطر من الأبيات ، وهو المعنى الأهم الذى لا يفهمه إلا شاعر أو أشباهه ، المعنى السرى الذى لا يمكن إيضاحه أو حصره »^(١٠٤) . وكلامه هذا يعنى أن الوعى بالرمز يمر بمرحلتين تكادان تتوكلان زمنياً :

١ — مرحلة العطاء المباشر الذى يقدمه الرمز ، باعتبار أن عناصره مستمدة فى الأصل من جزئيات الواقع ، وأن ألفاظه وعلاقاته اللغوية ألفاظ وعلاقات ذات دلالة سابقة ، وهذا ما أسماه بالمعنى المباشر ، أو « الجزء الكدر » من القصيدة .

٢ — مرحلة تلقى الإيحاء الرمزي والاستسلام له ، باعتبار أن الرمز ليس محاكاة للواقع

(١٠٢) راجع عرضنا لهذه الاتجاهات فى الصفحات السابقة .

W.Y. Tindal : The Literary Symbol, P. 12.

(١٠٣)

ثم انظر لمراعاة الجانب الفنى فى الرمز :

The Symbolist Aesthetic in France, P. 296.

ليمان :

(١٠٤) نقلاً عن : روزغريب . النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ، بيروت سنة ١٩٥٢ ص ١٠٧ .

الحماد ، بل هو استكناه له ، وتحطيم لعلاقات الطبيعة ، ومن هنا كانت حركية الرمز وحيويته وإيحائه .

يتحدث الشاعر الألماني الرمزي « رينر ماريا ريلكه » عن الفقراء قائلا : « في الفقراء صفاء الحجر ، وبراءة الحيوان الأعمى ساعة يولد ، وهم في بساطتهم المفعمة بالبراءة لا يطلبون أكثر من أن يبقوا كما هم فقراء في الحقيقة ، ان الفقر كنز عظيم يتفجر من أعماق القلب »^(١٠٥).

فالشاعر — على مستوى الوجه الحقيقي للرمز — يقتطع موضوعه من أرض الواقع فيتحدث — فيما يبدو — عن الفقر وقيمته والفقراء وطهارة أنفسهم ، ولكنه يفجأنا بين الحين والحين بما يحطم العلاقات الطبيعية لهذا الموضوع ، ففي الفقراء صفاء ، ولكنه صفاء الحجر بكل ما يوحيه من نقاء وبرودة وموت ، ثم هم فقراء في الحقيقة . ترى أهنالك فقر ظاهري وفقر على الحقيقة ؟ . . هنا ندرك أن الشاعر يتحدث عن قلق الروح وتشوفها إلى عالم آخر ، فهذا هو الفقر على الحقيقة ، الفقر الذي لا يضاف إلى الإنسان من خارج ، ولكنه « يتفجر من أعماق القلب » .

ويتصل بهذا أن من خصائص الرمز أن يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي ، فهو ثنائي كما تقول « فلورنس كين »^(١٠٦) ، فحين يقول بودلير في قصيدته « العملاقة » :

« كنت أود أن أعيش بجانب ماردة شابة

كما يعيش القط الملتذ عند قدمي ملكة »

قد يفهم على أنه تعبير عن رغبة التفاني في المتعة الحسية ، وهو فهم مشروع ، ولكن الوجه الآخر للرمز هو ما توحيه رغبته هذه من توق للهروب إلى تلك العوالم البدائية ، حين كان المحب يعيش كحيوان أليف عند قدمي الحبيبة في حياة كلها تراخ ولذة ووحشية ، وفي هذا معنى اجتماعي يشف عنه الوجه الحقيقي للرمز ولا يقرره ، بل إن بعضهم ربما لاحظ « أن بودلير يتحسر على وضع القط ، ومثل هذه الملاحظة صائبة » كما يقول سارتر ، وفي

(١٠٥) ريلكه . مجموعة شعره ، تعريب الدكتور ممدوح حقي ، دار النهضة العربية . دمشق ص ٤٦ .

(١٠٦) د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للادب — القاهرة : دار المعارف — سنة ١٩٦٣ -

هذه الملاحظة يشف الرمز عن مستوى ثالث وهو المستوى النفسى الذى يوحى بأن الشاعر ما يزال — رغم اكتهاله — صبيًا فى عواطفه ورغباته^(١٠٧) .

وإذا كنا نقول بأن الرمز يجتمع فيه الحقيقى وغير الحقيقى ، فليس معنى هذا إمكان الفصل بين الرمز والمرموز ، لأنهما — كما أشرنا سابقا — وجهان لشيء واحد^(١٠٨) ، قد يهمننا فيهما الرمز مما أكثر يهمننا المرموز ، فالقالب الرمزي فى النموذج الذى استعرناه من بودلير يعنينا فنيا أكثر مما تعنينا إيجاءاته الاجتماعية والنفسية ، أو بمعنى أدق لا تعنينا تلك الدلالات الاجتماعية والنفسية إلا باعتبارها نتيجة لطاقة الرمز الإيحائية ، وفى هذا يكمن الاختلاف بين الرمز والإشارة ، لأن الإشارة لا تعنينا فى ذاتها ، بل بما تدل عليه ، أو بالأحرى لا قيمة لها مطلقاً إلا بمقدار ما توصلنا إلى المشار إليه^(١٠٩) .

ولعل هذا هو السبب فى عدم إمكان ترجمة الرمز ونثر كل معطياته . وبعبارة أوضح ليس بالإمكان أن نقول عن رمز من الرموز أنه يعنى كذا وكذا فحسب ، وإلا لما كان موجيا .

يقول « تندال » : إن أمر الرمز يماثل تماماً تلك المقولة التى نطقها الراقص حين قال : لو استطعت أن أقول ما يعنيه (يقصد الرقص) لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله^(١١٠) . ولكى يتحقق الامتزاج التام بين الرمز وما يوحى به ينبغى أن تصفى الصورة التى يعتمد عليها الرمز ، فلقد أشرنا سابقاً إلى أن الرمز يستمد جزئياته من الواقع ولكنه لا يبقئها على واقعيتها ، بل يقوم بتحطيم علاقاتها الطبيعية حتى تغدو فكرة مجردة من أوشاب المادة ، يقول « مالارميه » من قصيدة « البعث » :

« لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن .

الشتاء — فصل الفن الهادىء — الشتاء الضاحى .

ومن جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم .

(١٠٧) انظر : سارتر : بودلير : ص ٦١ . ولهذا علاقته بما يسمى فى التحليل النفسى : « مركب أوديب » أى التعلق العاطفى بالأم بعد أن يتجاوز الإنسان طور الطفولة .

W.Y. Tindall : The Literary Symbol, P. 11.

(١٠٨) انظر :

(١٠٩) السابق : الصفحة نفسها .

(١١٠) السابق : الصفحة نفسها .

يتمطى العجز فى ثناؤب طويل
 إن شفقاً أبيض يبرد تحت جمجمتى .
 التى تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم .
 وأهيم حزناً خلف حلم غامض جميل
 خلال الحقول التى يزدهر فيها عصير لا نهاية له .
 ثم آخر منهوك العصب بعطر الأشجار
 وأحفر برأسى قبراً لحلمى
 وأعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس» (١١١)

فالشاعر هنا يستمد عناصر الصورة من العالم الواقعى والطبيعى : الربيع والشتاء والشفق والقبر والحقول ... إلخ . ولكن هذه الجزئيات لا تعيش شعرياً فى البيئة نفسها التى كانت تحياها فى عالم الواقع ، فالربيع صاحب حزين ، وما هكذا عهدنا الربيع ، وفى داخل جسمه يستشرى العجز حتى لكأنه كائن حى يتنفس ويمتد ، وتحت عظام جمجمته يبرد الشفق الذى تحول فأصبح أبيض ، فيه ما فى الثلج من برودة وجمود ، وحين تخور قوى الشاعر وتضنيه المحاولة يضطر يائساً إلى أن يند أحلامه الجميلة ، ولكن أين ؟ ! فى قبر يحفره برأسه ! فالشاعر يستمد جزئيات رموزه - كما قلنا - من الخارج ، ولكنه يؤلف بينها فى مناخ من صنعه ، تذوب فيه العلاقات الطبيعية لتحل محلها علاقات ذاتية بها تصبح هذه الصور وقد تخلصت من كثافة المادة وصفت حتى غدت رموزاً لحالات الشاعر النفسية .

فإذا لاحظنا ذلك أمكننا أن ننظر إلى القصيدة السالفة على ضوء جديد ، فالواقع أن الشاعر فيها لا يتحدث عن الشتاء أو الربيع بمعناهما الواقعى ، بل بوصفهما رمزين لحالتين من حالات الذات : الأولى : حالة من الهدوء والاشراق تصبح فيها عملية الإبداع الفنى ممكنة ، وللإيجاء بتلك الحالة لجأ الشاعر إلى « الشتاء » باعتباره رمزاً . الثانية : حالة من الاستسلام والحمول تسيطر على الشاعر كما يسيطر الدم القاتم ، رمز إليها « بالربيع » صاحب بكل ما يوحيه من « عجز » يأخذ على النفس مسالكها حتى لتحس بما يشبه فى وقعه

(١١١) النص منقول عن : د . مندور : فى الأدب والنقد ط ١ ص ١٢٢ - ١٢٣ ، محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٧٩ - ٨٠ .

برودة الشفق وصلابة الحديد ، وهذا « العجز » كما يصوره الشاعر « عجز » عن الابداع الفنى قبل كل شىء ، ومن هنا يهيم خلف الأحلام الغامضة — التى كان يولع بها الرميون — على أمل أن يستطيع الوصول إليها ولكن هيهات ، فما تلك الأحلام إلا الحقيقة المطلقة التى لا يمكن السيطرة عليها أو التحكم فيها ، ولهذا نجد الشاعر مجهداً يائساً يحفر برأسه قبراً لأحلامه .

فى هذا النموذج تخلصت الصورة من كثافة المادة وعلاقاتها حتى غدت رمزاً ، ولكن الأمر لم يكن على هذا المستوى بالنسبة لكل الرميون ، فشعر « بودلير » لم ينج تماماً من « ثنائية » الرمز والمرموز ، ومن هنا يقف بعض شعره على حافة التشبيه لا يتعداه :

« رأسك وإيماءك وروحك

جميلة كالريف الجميل

والضحكة التى على وجهك تشبه النسمة الرقيقة فى سماء صافية » (١١٢)

فعلى أحد طرفى المعادلة يقف جمال الحبيبة ، وعلى طرفها الآخر يقع الريف الجميل والنسمة الرقيقة فى سماء صافية ، وبين الطرفين ينهض حاجز منيع من أدوات التشبيه (الكاف ، تشبه) ، يمنع امتزاج الطرفين بحيث تنبثق منهما تلك الوحدة العميقة التى لحنا نموذجاً لها فى شعر « مالارميه » .

ويمكن أن نصوغ القضية على النحو المركز التالى فنقول إن الرمز Symbol تجريد ، أما الصورة "image" فتجسيد (١١٣) ، ولكن حذار أن نفهم من هذا أن الرمز « اغلاق » و « ألغاز » عمدية ، « إن جمال الرمز قائم — بلاريب — على عمقه وعلى عظمة الفكر فيه ، ولكن الوضوح أيضاً شرط أساسى واجب الوجود ، ملازم للإنتاج ، ولو سلمنا جدلاً أن لا عمق بلا رمز ، فلنسلم أيضاً أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح ، فالوضوح من أركان الفن ، وعنصر ملازم لجماله » (١١٤) .

(١١٢) النص منقول عن: إبراهيم ناجى: بودلير وقصائد من ديوانه « أزهار الشر » القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٨٧ ، وانظر كذلك لعدم اهمال « بودلير » إهمالاً تاماً للروابط التشبيهية : أنطون كرم : الرمزية ص ٤٦ .

(١١٣) أشار إلى هذا الناقد « ألن تيت » فى دراسته « لاليوت » انظر : ألن تيت : « دراسات فى النقد »

ترجمة د . عبد الرحمن ياغى — بيروت سنة ١٩٦١ ص ٧٥

(١١٤) أنطون كرم: الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٤ ، وقد نقل المؤلف هذه الكلمات عن =

٤٥ قد يقال : وما الذى يجعلنا - أصلاً - نلجأ إلى الرمز تعبيراً وفناً ، ونتنازل عن التعبير المباشر مع ما فيه من وضوح وبساطة ؟ !

وربما كان هذا البحث فى كثير من قضاياها إجابة غير مباشرة عن هذا التساؤل ، ومع ذلك يمكن فى إيجاز أن نشير إلى أمرين :

أولاً : صعوبة المعرفة المباشرة ، باعتبار أن حالات النفس حالات مركبة غير واضحة بطبيعتها ، فليس أمام الشاعر - والحالة هذه - إلا أن يعرفها معرفة « حدسية » وأن يعبر عنها بنفس الطريقة ، أى بتعبير « حدسى » أساسه الإيحاء (١١٥) .

ثانياً : أن النفس البشرية وحدة متكاملة وأن وسائل الإدراك - وإن تعددت - تتشابه من حيث وحدة الأثر النفسى ، ومن هنا يصبح ممكناً أن نعبر عن أثر معين يدخل فى مجال إحدى الحواس عن طريق استخدام لفظ نستمد من مجال حسى آخر ، فيغدو المرئى مسموعاً ، والمسموع مشموماً ، وهكذا ، مما يخلق جواً إيحائياً بعيد المدى (١١٦) ، وهو ما سنبسط القول فيه بعد قليل .

وإذا كنا فى الفقرة الأولى من هذا التمهيد قد أوجزنا القول فى مفهوم المذهب الأدبى ، وموقف الرمزية من المذاهب الأدبية ، وحددنا فى الفقرة الثانية مفهوم الرمز تحديداً أولياً ستتاح لنا فيما بعد فرصة تعميقه فلسفياً وفنياً ، فإن الوضع الطبيعى أن نشير بعد ذلك - وفى إيجاز - إلى العوامل الإيجابية فى نشأة « الرمزية » مذهباً له حدوده التاريخية والجمالية والفنية .

= «برونيتير» ، والوضوح المطلوب فيها وضوح نسبي يضاد غموض التعبير وإغلاقه وانطفاء إيحائه على نحو ما نجده عند بعض المقلدين من أتباع الرمزية ، ولكنه لا يتناقض مع ما فى الرمز من ابهام منشؤه عمق الحالة النفسية المعبر عنها ، وهو ابهام يعتمد المثلث فى كشفه على الحدس ، ويزول تدريجياً مع التأنى والمعاودة - انظر المرجع المذكور ص ١٤ ، ١٠٣

(١١٥) التعبير بالمعرفة والتعبير الحدسيين مستمد من الأستاذ جورج ديماس . انظر : مجلة علم النفس - يناير سنة ١٩٥٠ ص ٢٧٠ - ٢٧١ .

(١١٦) د . محمد مندور : التعبير الشعري بين السوقية والرمزية ، المجلة - أغسطس ١٩٥٨ - ص ٩٩ .

(٣)

أولية الرمزية أصولها وعواملها

أما الأصول ، فهي تلك الارهاصات المتقدمة تاريخياً ، والتي كانت تحمل في طواياها بدوراً رمزية تنتظر البيئة والمناخ الموائمين لتنفس وتحيا . . \

ومن بين هذه الأصول «المثالية الأفلاطونية» ، فالرمزية مذهب مثالي ، ومن الطبيعي أن تستند إلى نزعة من أقدم النزعات المثالية وهي « الأفلاطونية » التي كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ، ولا ترى فيها غير صور ورموز لعالم المثل : عالم الحق والخير والجمال ، التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحس^(١١٧) ، بل إن « الفكرة المطلقة » أو « الجمال المحض » كما سنراه عند « مالارميه » يذكرنا إلى حد كبير بما كان يراه أفلاطون ، من أننا لكي نحس بالجمال العميق في الأشياء يجب أن نقرب من ماهيتها ومثلها بقدر الامكان^(١١٨) . ومع ذلك يجب ألا نغفل عن فارق هام بين الافلاطونية والنزعة المثالية الرمزية ، إذ إن الأفلاطونية تنكر الواقع كلية لترتفع فوقه ، بينما ينكر الرمزيون ظواهر الواقع فقط نافذين إلى حقيقة الوحدة العميقة التي تهب فوضاه نظاماً وتنسيقاً ، فهم لا يلغون الواقع جملة بل يستبطنونه — إذا صح التعبير .

ويتصل بتأثير المثالية الأفلاطونية في الرمزية ، تأثير شاعر فرنسي من شعراء القرن السادس عشر هو « موريس ساف » Maurice Scève استهدف بواسطة « الكيمياء اللفظية »

(١١٧) انظر في مفهوم المثالية الافلاطونية

Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, P. 16.

وكذلك : د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ط ٣ ص ٢٧ ثم لتأثير الافلاطونية في الرمزية د . محمد مندور . محاضرات في الأدب ومذاهبه ص ٧٦ .
(١١٨) دنيس هويسمان : علم الجمال « الاستطيقا » ترجمة أميرة حلمي مطر ومراجعة : د . أحمد فؤاد الأهواني ص ٢٢ ، ٢٣ (الألف كتاب) .

صفاء الفكرة « بعد أن ذوب في نفسه مجمل الفلسفة الافلاطونية »^(١١٩) ، ويبدو أن بعض الرمزيين — وبخاصة « مالارميه و « فاليري » — كان امتداداً له من هذه الوجهة .

ومن بين الأصول التاريخية للرمزية : ظاهرة الشعر الميتافيزيقي في إنجلترا إبان القرن السابع عشر ، وهو شعر كان يراد به اكتناه الطبيعة ، وتجاوز المستويات السطحية للأشياء ، واصطناع الدهشة أمام حقائق الحياة المألوفة^(١٢٠) والتعبير عن ذلك بطريقة مجازية تشبه الطريقة الرمزية ، وتختلف عنها في أن المجاز الميتافيزيقي كان منطقياً قائماً على علاقات عادية محددة ، على حين أن المجاز الرمزي يعتمد على علاقات غير منطقية ولا محددة ، لأنها في أساسها إيحائية^(١٢١) .

ورغم ذلك لا نستطيع أن ننكر أثر الشعر الميتافيزيقي في الشعراء الرمزيين وبخاصة « لا فورج » Laforque الشاعر الرمزي الفرنسي الذي تأثر بالشاعرين الميتافيزيقيين « دون Donne » و « مارفيل Marvell »^(١٢٢) ، وكذلك الشاعر الإنجليزي المعاصر ت . س . اليوت الذي كان له فضل توجيه الأنظار إلى « شعراء ما وراء الطبيعة » في مقالته الموسومة بهذا العنوان ، والذي تأثر إلى حد بعيد بطريقتهم المجازية^(١٢٣) .

عوامل في ميلاد الرمزية :

ونقصد بالعوامل تلك الظروف الثقافية التي مهدت للرمزية وواكبت نشأتها ، وهي ظروف تنتمي في الغالب إلى بيئة القرن التاسع عشر ، ولا ترجع إلى أصول تاريخية موعلة .

(١١٩) في سنة ١٨٨٢ كتب « تشارلس موريس » يقارن بين « فرلين » و « موريس ساف » مما يدل على وجود أوجه شبه بينهما . انظر : ليان :

هامش : The Symbolist Aesthetic in France, P. 191.

وكذلك : أنطون كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٢٦ و ٢٧ .

(١٢٠) انظر : بول دوتان : الأدب الإنجليزي — دار الفكر ١٩٤٨ ص ٩٧ و ٩٨ وكذلك ستانلي

هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ١ هامش ص ١٦٣ (دار الثقافة — بيروت سنة ١٩٥٨ م) .

(١٢١) انظر : W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 62.

(١٢٢) انظر : W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 279.

(١٢٣) انظر : لويز بوجان : الأدب الأمريكي في نصف قرن : الشعر — ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي (دار الثقافة — بيروت سنة ١٩٦١) ص ١٢٢ ، وكذلك : م . ل . روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة — ترجمة جميل الحسني (منشورات المكتبة الأهلية — بيروت سنة ١٩٦٣) ص ١٣٣ .

وهذه العوامل يمكن التمييز فيها بن تيارين : عوامل غير مباشرة ، وهى العوامل التى أملاها المناخ الثقافى العام ، وعوامل مباشرة كان لها فضل التأثير الإيجابى فى نشأة المذهب ، ومنها استمد الرمزيون الأسس العامة للرمزية .

(أ) أما التيار الأول من هذه العوامل — وهى العوامل التى أثرت فى نشأة المذهب تأثيراً غير مباشر — فيمكن إيجازها فى الفلسفة المثالية الألمانية وتأثير « شوبنهاور » ، وردود الفعل ضد الوضعية العلمية ، ومدرسة ما قبل « رفايل » والحركة الجمالية فى إنجلترا .

فبالنسبة للفلسفة المثالية الألمانية يمكن القول بأنها لم تدع فى فرنسا إلا عقب الاستجابة الجماعية التى لقيتها أعمال فكتور كوزان Victor Cousin وبخاصة محاضراته ما بين سنتى ١٨١٦ — ١٨١٩ ، وقد كان لجهوده فضل تقديم المثالية الألمانية إلى الفرنسيين على نحو أكثر شعبية وظهوراً ، ومن ثم نمت تلك الدراسات التى تتناول أعلام الفلاسفة الحرمان من « كانت » إلى « هيجل » ، وغنى التراث الفرنسى بترجمة أمهات الكتب ذات الصبغة المثالية^(١٢٤) .

وقد كان لفلسفة « كانت » بنوع خاص تأثيرها البالغ فى المذهب الرمزي سواء فى أسسه الجمالية العامة أو فلسفته الفنية . وأهم ما أثر به « كانت » فى فلسفة الفن الرمزي ، تفرقه بين الجمال فى ذاته والمنفعة ، فالعمل الفنى ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال ، وجماله المحض لا يتمثل فى سوى شكله^(١٢٥) ، والجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، « من حيث تدرك فيه الغائية بغير تمثيل للغاية » كما يقول ، أما الحكم الجمالى فردة إلى الذوق ، وهو حكم ذاتى ابتداء ولكنه موضوعى من ناحية افتراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق^(١٢٦) ، وإذا كان « كانت » قد أثر بأفكاره تلك فى الرمزيين عموماً وبخاصة فى « مالارميه » الذى كان كثيراً ما يشير إلى قراءاته له^(١٢٧) فلقد أثر « هيجل »

(١٢٤) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 38.

(١٢٥) الأدب المقارن ص ٢٨٥ .

(١٢٦) انظر دنيس هويسان : علم الجمال ترجمة أميرة حلى مطر (الألف كتاب) ص ٣٧ — ٣٨ وكذلك د . فؤاد زكريا : فلسفة الفن ، مجلة المجلة العدد ٩٦ ديسمبر سنة ١٩٦٤ ص ٢٣ — ٢٦ وكذلك د . محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ص ٣٨٥ — ٣٨٦ .

(١٢٧) انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France P. 43.

في بعضهم — وان يكن بدرجة أقل — مما يظهر بوضوح في مؤلفات الرمزي الفرنسي « فلييه دي ليسيل آدم » Villiers de l'Isle Adam وفي أشعار « مالارميه » كذلك (١٢٨) .

ولكن أوضح نموذج لتأثير الفلسفة المثالية في الرمزية يتجلى في أفكار « شوبنهاور » التي اكتسبت شعبية في الأوساط الفرنسية إبان السنوات الأولى من الجمهورية الثالثة ، بسبب ما تتميز به من تشاؤم عميق كان ملائماً للوضع الاجتماعي والثقافي السائد (١٢٩) .

والفن عند « شوبنهاور » (١٧٨٨ — ١٨٦٠) « تأمل الأشياء بصرف النظر عن مبدأ العقل » (١٣٠) ، وهو تأمل روحي خالص من الغاية ، وتلك خاصية الإدراك الجمالي (١٣١) ، ولكي تنهيا الذات لهذا الإدراك ، لابد من حدوث تغيرات أساسية بها تتخلص من كل مطالب الإرادة ، بحيث يكون نشاطنا الروحي خارجاً عن مجال الإرادة ومصالحها الذاتية ، وبحيث نصل إلى حالة التنزه التي تغدو فيها الذات أداة للتأمل الخالص الذي تتغلغل به في قلب الأشياء وماهيتها الباطنة (١٣٢) .

ولكن كيف نتخلص من مطالب الإرادة والعالم كله تعبير عنها ؟ (١٣٣) ، هنا يكمن سر ذلك التشاؤم العميق الذي نراه في فلسفة « شوبنهاور » ، لأننا ما دمنا خاضعين لهذا الخضوع المطلق لجبروت الإرادة ، وما دامت الإرادة هكذا . . . تعبيراً أهوج وقوة عمياء تتطلع إلى أكثر مما تظفر به ، فإنه لا أمل في الخلاص إلا بالفن الذي يمثل العزاء والراحة معاً ، وبالفنان الذي يعيرنا بصره لكي ننظر به إلى العالم (١٣٤) .

ما طبيعة ذلك الخلاص الذي نتوصل إليه بالفن ؟ إنه « النرفانا » وتضييق رغبات الذات بحيث نصل إلى حالة من السلام الذي يسمو على العقل كله ، حالة من الهدوء

(١٢٨) المرجع السابق : الصفحة نفسها .

(١٢٩) السابق : ص ٣٩ .

(١٣٠) انظر دنيس هويسمان : علم الجمال ص ٥٠ .

(١٣١) د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي ص ٣١٠ .

(١٣٢) د . فؤاد زكريا : نظريات حديثة في فلسفة الفن « المجلة » ديسمبر ١٩٦٤ ص ٢٨ .

(١٣٣) انظر د . زكي نجيب محمود ، أحمد أمين ، قصة الفلسفة الحديثة ج ٢ ص ٤٢١ و ٤٢٥ .

(١٣٤) علم الجمال ص ٥١ .

الروحي الكامل يصل فيها الجمال المطلق إلى مرحلة العدم ، والإرادة إلى مرحلة الإلغاء
والإنسان إلى مرحلة الغرق أو الفناء في ذاته أو النرفانا Nirvânâ (١٣٥) .

ويرجع أساس هذه النظرية عند « شوبنهاور » إلى فكرة « الوهم » البوذي التي
كانت ترى هدم الإرادة غايتها إيماناً منها بأن ذلك يصل بها إلى مرحلة الزهد المطلق ،
الذي تستشرف به « الواحد النهائي » وتسمو عن عالم « الوهم » والخداع . . عالم الكثرة
والتعدد . . عالم الواقع (١٣٦) .

وبالإضافة إلى ذلك لا تفوتنا الإشارة إلى الأهمية العظمى التي أضفها « شوبنهاور »
على الموسيقى ، فإلى العالم إلا « موسيقى تجسدت بقدر ما هو إرادة متجسدة » (١٣٧) ، ولا شك
أن نظرة كهذه كانت بالغة الأثر في تقديس الرمزيين للموسيقى ، واستغلال كل طاقات
الإيجاء الصوتية — كما سيتضح فيما بعد — .

وإذا كانت الفلسفة المثالية قد استغرقت رواد الرمزية بتأثيرها لدرجة حدث بأحدهم
— ريمى دى جورمون Rémy de Gaurmont — إلى القول بأن المثالية هي « سيدة
الفلسفات » (١٣٨) ، فإن هذا الإعجاب لم يكن منبت الصلة بروح العصر الذي أخذ
يتنقض على الفلسفة الوضعية والإيجابية العلمية . ففيما بين عامي ١٨٣٠ — ١٨٥٠ كانت
الترعة الإيجابية Positivism قد أكدت حق وقدرة العقل العلمي على إدراك وتفسير
الظواهر الكونية (١٣٩) ، وقد تجلّى هذا على نحو عملي فيما نشره أوجست كونت Auguste Conte
بين عامي ١٨٢٣ — ١٨٤٢ — تحت عنوان « الفلسفة الإيجابية » (١٤٠) — ثم فيما نشره
داروين سنة ١٨٥٩ م تحت عنوان « أصل الأنواع » ، وفيه يشرح فكرة التطور بواسطة
الانتخاب الطبيعي .

ولكن ما أن حل عام ١٨٧٠ حتى بدأ إيمان الجماهير بالفلسفة الإيجابية يهتز حين

(١٣٥) المرجع السابق وكذلك قصة الفلسفة الحديثة ج ٢ ص ٤٢١ ، ٤٢٥ .

(١٣٦) المرجع السابق ص ٤٤٨ — ٤٤٩ .

(١٣٧) علم الجمال ص ٥٠ .

(١٣٨) ليمان : الجمال الرمزي في فرنسا ص ٤٤ .

(١٣٩) ج . ستيفارت : الشعر في فرنسا وإنجلترا ص ١٤٣ .

(١٤٠) قصة الفلسفة الحديثة ج ٢ ص ٤٦٣ — ٤٦٤ .

تبين أنها تقصر عن التفسير الشمولي للوجود ، وأنها تقف عند سطح الظواهر ^(١٤١) ، ضرورة أن هناك من الخبايا ما يند عن متناول العقل والعلم وهما معراجا هذه الفلسفة .

وتمردا على هذه الايجابية العلمية ظهرت عدة بوادر مهدت للناحية الروحية من الرمزية كان من بينها :

١ - « سبنسر H. Spencer » (١٨٢٠ - ١٩٠٣) « والمبادئ الأولى » : وهو عنوان كتابه الذي ترجم إلى اللغة الفرنسية سنة ١٨٧١ م ، وفيه يقرر « سبنسر » أن كل دراسة تقصد إلى البحث في حقائق الكون واستقصاء علته لا بد أن تنتهي إلى مرحلة يقف حيالها العقل عاجزاً ، لا يستطيع أن يدرك عندها من الحق شيئاً سواء سلك إلى ذلك سبيل الدين أو العلم ، ولا عجب في هذا لأن العقل بطبيعته مهياً لادراك الظواهر دون النفاذ إليها ، وحسبه أن يدرك أن وراء هذه القشور حقيقة كامنة ، دون أن يحاول تحليلها أو تعليلها ، ولن يستطيع ^(١٤٢) . وقد كانت آراء « سبنسر » حينها ريشة جديدة ، شدت الوجدان الفرنسي إلى « المطلق » و « المجهول » وأضفت على النتاج الأدبي مسحة غيبية يبدو أثرها بوضوح في المذهب الرمزي .

٢ - الانعطاف نحو اللاشعور والحياة الباطنة :

لم يكن رد الفعل ضد الوضعية العلمية قاصراً على رفض القدرة المطلقة للعلم على تفسير الظواهر - كما رأينا عند سبنسر - بل كان من ناحية أخرى إيماناً بأن حياتنا النفسية ليست شعوراً فقط ، وإن خلف الوعي عالماً فسيحاً أكثر فعالية وغنى ، وهو عالم « اللاشعور » أو « اللاوعي » .

ولئن كنا نجد آثاراً متفرقة قبل العصر الرمزي تشير إلى اللاشعور وأثره وبخاصة

(١٤١) الجمال الرمزي ص ٤٤ .

(١٤٢) د . زكي نجيب محمود ، أحمد أمين - قصة الفلسفة الحديثة ج ٢ ص ٤٧٦ - ٤٧٩ .

P. Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 139.

وانظر كذلك :

= J. Stewart, Poetry in France and England, P. 194.

و : أنطون كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ١٤ - ١٥ ، الأستاذ عمر الدسوقي : المسرحية

ص ٢٧٣ .

عند « شاتوبريان » الرومانتيكى الفرنسى (١٤٣) و « شوبنهاور » الذى كان يقول :
 « إن اللاشعور هو الحالة الأولية والطبيعية لسائر الأشياء » (١٤٤) ، فإن الأثر الأكبر فى تنبيه
 الرمزيين إلى هذا القطاع من حياتنا الباطنة يعود إلى الباحث الألمانى « ادوارد فون هارتمن »
 وكتابه « فلسفة اللاوعى » الذى ترجم إلى الفرنسية سنة ١٨٧٧ م (١٤٥). ومنذ ذلك الحين
 بدأت الصورة السلبية الكاملة لرجل عصر النهضة « تتحطم إلى أجزاء » ، كما أن ثقل
 الفكر المادى والوضعى بدأ يخف عبئه ، وإن ضعفاً انسانياً جديداً بدأ يتكشف شيئاً
 فشيئاً إلى جانب منابع جديدة غامضة للقوة الإنسانية « على حد تعبير لويز بوجان (١٤٦)

ومنذ « فرويد » أخذت الدراسات المعتمدة على التحليل النفسى والكشف عن قيم
 اللاشعور ، بزمام توجيه الأدباء والنقاد بشكل أكثر منهجية وعمقاً إلى ذلك الصقع
 المجهول من أعماق النفس البشرية (١٤٧) .

ويتصل بأثر « اللاوعى » اكتشاف بعض الأدباء الفرنسيين سنة ١٨٨٦ م « للقصة
 الروسية » وما تكشف عنه من جوانب إنسانية ونفسية ، وفيها أحس الفرنسيون ذلك الانعطاف
 العميق نحو الحياة الباطنة ، والشعور بالآلام الإنسانية ، والقلق أمام سر القدر المحتوم (١٤٨) ،
 وهو ما نجده فى أدب كل من « ترجنيف » و « تشيكوف » و « دستوفسكى » ، الذى
 تتميز قصصه بأبطال يقعون ضحايا لتمزق النفسى ، وانفصام الشخصية ، مما يبدو
 بوضوح فى قصته « الجريمة والعقاب » « Crime and Punishment » (١٤٩) .

٣- ومظهر ثالث من مظاهر التمرد ضد النزعة العلمية والفلسفة الوضعية تمثل
 فى « الحركة الروحية » التى جنحت بالكثيرين من الدارسين إلى العقائد الدينية القديمة ،
 عقائد ايزيس وأوزوريس وبوذا وزرداشت (١٥٠) ، وقد بدأت هذه الحركة فى ألمانيا خلال

(١٤٣) انظر عالم الجمال ص ٩٢ .

(١٤٤) قصة الفلسفة الحديثة ج ٢ ص ٤١١ .

(١٤٥) مارتينو : البرناسية والرمزية ص ١٣٩ .

(١٤٦) لويز بوجان : « الشعر » ترجمة سلمى الجيوسى ص ٢٠ .

(١٤٧) انظر فى هذا : الأستاذ عمر الدسوق - المسرحية ص ٢٧٣ - ٢٧٤ وكذلك ستانلى هايمن :
 النقد الأدبى ج ١ ص ٢٥٨ وما بعدها .

(١٤٨) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى - ترجمة د . محمود قاسم ج ٢ ص ٤٥٩ .

(١٤٩) W.V. Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 189.

(١٥٠) مكسيم جوركى : بول فرلين والانحلاليون - ترجمة فؤاد دواره - مجلة المجلة - أغسطس ١٩٦٣

القرن الثامن عشر ، ثم اتخذت صورة منهجية منظمة خلال القرن التاسع عشر ، وتركزت جهودها بصفة خاصة في ترجمة الثقافة الهندية بما فيها من إشعاع روحى غامض استطاعت به أن تؤثر في الفكر الأوروبي إبان ظهور الرمزية ، ولعل نظرية « الوهم » البوذي و« النرفانا » التي كانت عصب التفكير الفلسفى عند شوبنهاور ، نموذج طيب لهذا التأثير في الفلسفة الألمانية المثالية ، ثم في المذهب الرمزي عن طريقها^(١٥١) .

وبعد أن أشرنا إلى تأثير الفلسفة المثالية ، ورد الفعل ضد النزعة العلمية ، بوصفهما عاملين غير مباشرين في نشأة الرمزية ، ننبه إلى عامل ثالث لا يقل أهمية عن هذين العاملين . . . ونعنى بذلك :

تأثير الأدب الإنجليزي ممثلاً في « حركة ما قبل رفايل » والاتجاه الجمالى : وهما وجهان لتيار واحد أساسه الابتعاد بالفن عن قضايا الأخلاق والسياسة والمجتمع ، تلك القضايا التي سيطرت على حياة النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ذلك أن الانقلاب الصناعى الذى هز إنجلترا في أوائل القرن الماضى قد أدى بالتدريج إلى إحلال الآلة محل الإنسان في كثير من الأعمال ، كما صبغ الحياة نفسها بصبغة آلية أصبح معها الإنسان خادماً لأدوات الإنتاج بدل أن كان سيدها ، وتضاءل تبعاً لذلك إحساسه بفرديته^(١٥٢) ، هذا الإحساس الذى كانت تبشير العصر العلمى قد أكدته بظهور الحركة الرومانسية ، غير أنها لم تلبث أن أهدرته حين نسيت أن التقدم الصناعى إنما هو من أجل الإنسان وليس فوقه ، مما حدا ببعض الشعراء إلى رفض الواقع الجديد رفضاً تتعدد أشكاله وتتفق بواعثه .

فإذا أضفنا إلى ذلك شعور الضيق العميق الذى كانت تحسه الارستقراطية المنقرضة ، ازاء البرجوازية النامية ، وما كانت تستشعره من حنين إلى أمجادها السابقة . . استطعنا أن نفسر هذا التيار الذى اتخذ في أحد وجهيه شكل الرجعة إلى الفن الاقطاعى في العصور الوسطى ، والثورة على الفن الأوروبي الوثنى الذى استحدثته حركة الإحياء ، والعودة إلى الفن المسيحى الكاثوليكي الذى كان يسبق فن « رفايل »^(١٥٣) .

وإذا كان « رسكن Ruskin » يمثل في هذا « التيار » نزعة الهرب من اهتمامات العصر

(١٥١) انظر : أنطون كرم : الرمزية والادب العربى الحديث ص ١٦ - ١٨ .

(١٥٢) انظر : د . رشاد رشدى : في الشعر الإنجليزي (القاهرة ط ١ سنة ١٩٥٦ م ص ٢٢ - ٢٥) .

(١٥٣) انظر : د . لويس عوض : في الأدب الإنجليزي الحديث ص ٧١ - ٧٣ .

باللجوء إلى الماضي ، فإن بعض اعلامه فضلوا أن ينحنوا على فنهم لاثنيين به من مادية المجتمع الحديد ، وقد تمثل هذا الاتجاه في الشاعر د. ج. روزيني D.G. Rossetti الذي تميز بترعة صوفية رمزية تحاول الاتصال بالمجهول عن طريق الحواس^(١٥٤) ، ووالتر بيتر W. Pater وتلميذه أوسكار وايلد O. Wilde — وجميعهم كانوا يحسون بعمق أن عنصر « الجمال » هو محور حياتهم ، وهو الذي يهبها كل ما لها من معنى وقيمة . وقد كانوا بهذا تياراً يناظر التيار الرمزي في فرنسا ويرفده ببعض آثاره ، وإن لم يصلوا إلى ما وصل إليه الفرنسيون من صفاء الرؤيا وشفافيتها ودقة النظرية ومنهجيتها^(١٥٥) .

* * *

على أن ما أشرنا إليه حتى الآن لا يعدو أن يكون عوامل غير مباشرة هيأت لبذور الرمزية أن تنمو وتتفلس ، وقد كان بجوارها عوامل أخرى باشرت ميلاد « المذهب » ووهبته دماً جديداً ظهر أثره في نتاج الرمزيين ، وهي روافد أكثر انتماء إلى طبيعة العمل الأدبي ، بينما كانت الطائفة الأولى من العوامل راجعة إلى المناخ الثقافي العام .

(ب) عوامل مباشرة في نشأة الرمزية :

وأولها : ترجمة « ادجار آلان بو Edgar Allan Poe » ، وهو كاتب وشاعر أمريكي (١٨٠٩ - ١٨٤٩ م) كان عظيم الأثر في الأدب الفرنسي سواء بذلك الجو الغريب الذي يطبع قصصه وأشعاره ، أو بنظريته الرائدة في فلسفة العمل الفني^(١٥٦) .

وقد كان لبود لير فضل تقديم أدبه إلى القارئ الفرنسي ، حين ترجمه إلى الفرنسية سنة ١٨٤٨ م ، مما أدى إلى ذيوع تأثيره على نطاق واسع ، وبخاصة في جمهرة الشعراء الناشئين ، إذ وجدوا في أدبه ذى الطابع العجيب تعبيراً عن ذواتهم الطامحة إلى ثورة فنية خلقة . يقول بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧ م) في رسالة إلى صديق له : « أتعرف لماذا ترجمت في صبر ودأب ما كتبه ادجار آلان بو ؟ لأنه كان يشبهني . ففي أول مرة تصفحت فيها كتاباً من كتبه ، رأيت فيه ما كان ماثراً فتنتي وروعني . ولم أعثر فيه على الموضوعات التي كنت أحلم بها فحسب ، ولكنني وجدت فيه كذلك ،

(١٥٤) في الأدب الانجليزي الحديث ص ٧٥ - ٧٦ .

Bowra. The Heritage of Symbolism, P. 3-4.

(١٥٥)

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 138.

(١٥٦)

الجمال التي كانت تراود أفكارى وكان له السبق إلى كتابتها قبلى بعشرين عاماً» (١٥٧) .
ولم يقف الأمر ببودلير عند حد ترجمة « بو » بل لقد سمح لتأثيره أن ينضج على
« كل سطر من سطور ديوانه أزهار الشر » كما يحدثنا « ليمان » - مؤرخ الجمال
الرمزى (١٥٨) - ، كما استفاد بأفكاره فى فلسفة العمل الفنى وبنى عليها بعد أن صهرها
فى نسيج جديد أكثر خصوصية وابتكاراً (١٥٩) .

والحق أن « بو » لم يؤثر فى « بودلير » وحده ، « فلارميه » قد ترجم ديوان شعره
وتمثله ، كما أن نزوعه إلى فوضى الحواس كان أساساً للرؤى البصرية وتراسل المدركات
عند رائد من رواد الرمزية هو « آرثر رامبو » كما سيتضح فيما بعد . بيد أن إعجاب
الرمزيين لم يتركز على شىء من آثار « بو » قدر ما تركز على فلسفته فى الخلق الفنى ممثلة
فى مبدئه الشعرى The Poetic principle الذى بسطه فى محاضرة ألقاها تحت هذا العنوان
سنة ١٨٤٨ ، وفيها يقسم قوى النفس إلى ثلاث : العقل والضمير والنفس ، فالعقل
موضوعه الصدق ، والضمير موضوعه الواجب ، أما النفس فعنية بالجمال ، وعنهما يصدر
الشعر (١٦٠) ، وهو « الخلق الجميل الموقع » الموحى عن طريق الموسيقى بما يستعصى على
التعبير (١٦١) .

ولا فرق عند « بو » بين « الشىء والفكرة » ، ومن هنا تختلط فى شعره الحقيقة
بالخيال ، ويغلفه جو ضبابى من الاحلام تجوبه أشباح ومخلوقات غريبة هى أشكال
رمزية لما كان يسطر عليه من سوداوية ورعب وتوق إلى المجهول .. يقول فى قصيدته « إلى
هيلين :

ما أجملك وأنت من وراء النافذة
وأنا أراك واقفة كالتمثال
وأنت تحملين الفانوس الذهبى

(١٥٧) النص عن : د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ١٠٩ .

A.G. Lehman, The Symbolist Aesthetic in France P. 139. (١٥٨)

J. Stewart, Poetry in France and England, P. 140. (١٥٩)

(١٦٠) د . احسان عباس : فن الشعر ص ٦١ .

(١٦١) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣١٢ .

آه . . أيتها الروح المجسمة من بلاد
هي الأرض المقدسة^(١٦٢) .

ولعلنا لسنا بحاجة إلى القول بأن « هيلين » هذه أكثر من أن تكون كائناً مادياً حقيقياً
وحسب ، ان « التمثال » هنا يوحى بذلك الجمال الشكلي الذي كان ينشده « بو » ،
أما « الفانوس الذهبي » فليس إلا الضوء الهادي إلى تلك « الأرض المقدسة » : أرض
المجهول .

ولا نريد أن نخرج بالاستطراد^(١٦٣) عن حدود هذا البحث ، يكفي أن نعلم أن أثر
« بو » في النظرية الرمزية يرتد إلى مفهوم الشعر عنده ، ثم إلى عنايته بإيحاء العمل الشعري
موسيقياً وصوتياً ، واهتمامه — لذلك — ببنية القصيدة واعتباراتها الفنية كالإيقاع ، والكلمات
والتراكيب ، والرموز . . والصور ، وفي كلمة واحدة : كل ما يتصل بالشكل الشعري .
ولعل هذا سبب ما يبدو في شعره من غموض ، وما يبدو في قصصه من مناخات غريبة
أثارت إعجاب آباء الرمزية فيما بعد^(١٦٤) .

وقد واكب اكتشاف الرمزيين « لبو » عامل آخر كان له أثره المباشر في النظرية
الرمزية . . ونعني :

موسيقى « فاجنر R. Wanger » (١٨١٣ — ١٨٨٣ م) :

وهي موسيقى يعانيتها مستمعها كما يعانيتها مبدعها ، وتجمع بين الصوت الإنساني
والآلة ، للحصول على قمة الاكتمال الموسيقي ، وتوحى بتألفها وتقابلها ومرجعاتها وتحولاتها
بأكثر المعاني صفاء وتجريداً ، مستمدة من قوالب الأسطورة ما به تتحول إلى تعبير
رمزي^(١٦٥) .

(١٦٢) النص منقول عن : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٢٧٥ .

(١٦٣) للتوسع في « المبدأ الشعري » عند « بو » : انظر : أنطون كرم : الرمزية ص ٢٣ وما بعدها .

(١٦٤) يمكن ملاحظة اهتمام « بو » ببناء العمل الفني فيما كتبه تحت عنوان « فلسفة التأليف » ، كما

يمكن ملاحظة اهتمامه بعملية « الخلق الشعري » فيما كتبه بعنوان « بناء القصيدة » أنظر

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 137 - 138.

(١٦٥) سعد مكاوي : أفول الآلة : مقال بمجلة الكاتب مايو ١٩٦١ ص ١٦٧ — ١٦٨ .

ويبدو أن « فاجنر » قد تأثر في موسيقاه ببعض المصادر التي استمد منها الرمزيون، فقد قرأ « شوبنهور » وألم بالثقافة البوذية ، واستقى منها فنياً^(١٦٦) ، ولعل هذا كان سبب ذلك التجاوب العميق الذي أحس به الرمزيون تجاه موسيقاه .

وقد تجلى هذا التجاوب فيما كتبه بودلير سنة ١٨٦١م ، يحتفى بعبقرية « فاجنر » ويشيد بأحدى أوبراته ، ثم في البناء الفني لشعر « مالارميه » الذي كان يرى في موسيقى « فاجنر » « قمة المطلق الرهيبة »^(١٦٧) .

ولقد بدا ذلك الاتجاه — لاستغلال الموسيقى شعرياً — محاولة من الشعر لاسترداد ما كانت الموسيقى قد « سلبته منه » ، كما كان من ناحية أخرى رد فعل لتلك الصياغة الرخامية والنحت الكلامي الأملس الذي كان هم البرناسيين^(١٦٨) .

ومن هنا انصرف الرمزيون إلى موسيقى « فاجنر » يحتنونها ، ويحاكون بالتركيب الشعري طاقاتها التعبيرية والإيحائية أملاً في التغلب على ما أسماه فاليري « فقر المصادر اللغوية »^(١٦٩) .

* * *

هذا تحليل موجز للظروف الموضوعية التي أحاطت بالرمزية : للأصول البعيدة التي استندت إليها ، ثم للعوامل التي مهدت لها أو غذتها ، وهي ظروف ثقافية لم تكن لتستطيع وحدها أن تخلق مذهباً أدبياً ، فخلفها ومعها قانون العبقرية الخلاقة بكل مقدرته على الحركة والابتكار .

وهو ما سنعرض له في الباب التالي .

* * *

(١٦٦) المرجع السابق ص ١٨١ ، ١٨٤ .

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 8.

(١٦٧)

(١٦٨) د . احسان عباس : فن الشعر ص ٦٥ .

(١٦٩) المرجع السابق ص ٦٦ .

البَابُ الأولُ

الرمزية مذهباً

الفصل الأول

المناخ الاجتماعي والوجود المذهبي

البيئة الرمزية :

في اعتقاد بعض الباحثين^(١) أن السيطرة الروحية للغة والأدب الفرنسيين ترجع أساساً إلى ما كانت تتمتع به « فرنسا » من نفوذ سياسي ، ثم إلى ثراء أدبها وما في لغتها من جاذبية ومنطق ووضوح ، بالإضافة إلى الطابع الاجتماعي الفرنسي وما يتميز به من ذوق ولباقة واعتدال .

ونعتقد من جانبنا أن هذه الخصائص الاجتماعية ليست شروطاً حتمية تفسرها طبيعة الجنس ذاته ، إذ لم يعد لخرافة امتياز الجنس وجود ، وإنما هي انعكاسات يسوغها منطق البيئة والحدث الاجتماعي ، وفيهما — وليس في أي شيء آخر — ينبغي أن يلتبس التعليل .

ما هي — إذن — طبيعة هذه المناخات المكانية والزمانية في فترة بزوغ الرمزية ؟

يرى بعض الدارسين أن إشراق البيئة الفرنسية أكسب الإنسان الفرنسي وضوح الرؤية ونصاعة الحجة ورشاقة العبارة ، وأن هذه الخصائص قد هيأت « لفرنسا » مقام الريادة في الأدب الكلاسيكي ، على حين أن البيئة الانجليزية بيئة ضبابية معتمة تدعو الفرد إلى الانطواء والسوداوية ، ومن هنا يكثر تفكيره في الطبيعة والمصير والله ، وما إلى ذلك من قضايا شمولية جعلت لانجلترا مقام الطبيعة في الأدب الرومانتيكي ، والشعر منه بخاصة^(٢) .

(١) ريفارول Rivarey الفائز بجائزة أكاديمية « برلين » لأحسن بحث في سبب عالمية اللغة الفرنسية .

انظر : لانسون : تاريخ الادب الفرنسي ج٢ : ترجمة د . محمود قاسم ص ١٦٦ .

(٢) انظر : الأستاذ عمر الدسوقي : المسرحية ط ٣ ص ١٧٦ .

في الأدب الحديث ج٢ (ط ٤ دار الفكر العربي - القاهرة) ص ٢٧٧ - ٢٨٠ .

ونحن لا نستطيع أن ننكر أثر البيئة المكانية في التناج الأدبي ، شريطة ألا يكون هذا الأثر هو التفسير الوحيد الذي نقدمه للظاهرة الأدبية ، لأنه — مهما كان خطره — أثر تفسيري يتجلى في تصوير معطيات البيئة من مشاهد ومناظر ، وذاتى يتراءى في بعض النواحي النفسية^(٢) كالسوداوية في المزاج الانجليزي انعكاساً لضباية البيئة . . ولكن تبقى بعد ذلك عبقرية الكاتب بكل ما فيها من تفرد واستقلال ، وأصالته بما تتمثله طبيعته الفنية من مؤثرات خارجية تتيحها وسائل العصر ، ثم المحيط الاجتماعي والجمهور الذي قد يجاريه الكاتب فيرضى ميوله ، وقد يتعالى عليها فيتوجه فيما يبدعه إلى الخاصة من الناس .

ولعل ج . ستيوارت J. Stewart كان يلحظ القضية من طرفيها حين أشار إلى أن الرمزية « دم غريب تسرب إلى التراث الفرنسي » لما فيها من غموض يأباه وضوح المنطق الفرنسي واعتداله ، ولكنه لا ينسى في الوقت ذاته الروافد الاجنبية التي أسهمت في خلق التيار الرمزي ، فيعقب بأن الاحساس « بالحلم » و « العجيب » أتى — في المقام الأول — من الخارج^(٣) .

هذا فيما يتعلق بآثار البيئة المكانية للمذهب الرمزي ، وهي آثار لا تفسر وحدها — كما قررنا — كل شيء ، فما زال هناك الواقع الاجتماعي ، وضغط الاحداث السياسية بكل ما تركه في نفس الكاتب والشاعر من انطباعات ايجابية أو سلبية .

ويأتى في مقدمة هذه المؤثرات ، تغير مراكز السلطة في المجتمع الجديد نتيجة سيطرة الطبقة الوسطى (البرجوازية) على مقدرات الأمور ، فقد كان القرن الثامن عشر قرن الخاضع العظيم بالنسبة للبلدان الأوروبية ، إذ اقترنت فيه الثورة الصناعية بالثورة السياسية والفكرية ، وحملت الطبقة البرجوازية عبء الريادة في الميدانين معاً^(٣) ، مما هيا — أولاً — لنمو الشخصية الفردية ، ضرورة ان الفكر البرجوازي فكر فردى تتحكم فيه

(٢) انظر مقالا للدكتور محمد غنيمي هلال : الكاتب بين الفن والجمهور — مجلة الكاتب — فبراير سنة ١٩٦٢ ص ٢٥ .

(٣) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 155.

(٣) انظر : الأستاذ عمر الدسوقي : المسرحية ص ٢٣٢ .

وكذلك : د . محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ص ١٨ .

المصلحة الذاتية قبل أية غاية أخرى ، و - ثانياً - لابداع فن فردى كان الأدب الرومانتيكى ثم النظرية الرمزية من أهم مظاهره^(٤) .

فإذا أخذنا بعين الاعتبار ما يتعرض له الفن الفردى فى بيئة يتزايد تقدمها العلمى والصناعى - من جفاف وقسوة منشؤهما النظر إليه بوصفه نوعاً من الترف العقلى غير المنتج ، علمنا أن سيطرة البرجوازية أسهمت فى وجود المذهب الرمزى بتنميتها - أولاً - للجانب الفردى ، ثم بما خلقتة - ثانياً - من جفوة بينه وبين الجمهور ، وهى جفوة تدفع الفنان إلى مزيد من الذاتية والانطواء . وقريب من هذا ما أشار إليه « ب . ابراهام » من أن الفن الفردى أو ما يدعوه الفن للفن تعبير عن حالة من الرفض المتبادل بين الفنان والمجتمع ، ينظر فيها الناس إلى المبدعين وكأنهم « سحرة لا فائدة منهم أو طفيليات أو كائنات لطيفة تصلح للزينة »^(٥) .

ومظهر آخر اقترن « بالثورة البرجوازية » ، ذلك أن تحول المجتمعات الغربية إلى مجتمعات صناعية ، وتحول العامل - وهو قوام المجتمع من الناحية التشكيلية - من عامل زراعى إلى عامل صناعى ، وتحول أصحاب الحرف اليدوية إلى عمال فى المصانع الكبرى . . كل هذا أفضى إلى نظرية فى العمل مؤداها أنه حيثما وجد الاستمتاع لا وجود للعمل ، لأن العمل معناه التعب ، إنما توجد الراحة أو يوجد النشاط المبذول بغير اكتراث ، أو يوجد الفرار من شقاء الحياة ، ومن هنا ظهرت المذاهب الفنية ذات النزعة الهروبية ملاذاً من آلية العصر^(٦) ، وهو ما نجد تأكيداً له فيما نقله « رينيه دوميك » فى شرح نظرية الشعر الرمزى إذ يقول :

إن الإنسان المعاصر مخلوق استنفدت طاقته العصبية وأنهك خياله . وحين يقرأ كتاباً أو قصيدة فإنه يزدردها ثم يتقيؤها دون هضم ، ومرد ذلك إلى أنه استنفد حياته فأصبح عاجزاً ممزقاً ، ولم يعد التفكير متعة فى نظره بل عملاً شاقاً مرهقاً . . ونحن نريد أن نعامله

(٤) انظر : د . لويس عوض : فى الادب الإنجليزى الحديث (الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٥٠م) ص ٢٣ .

(٥) انظر المظاهر الثلاثة التى أجمل فيها « ب . ابراهام » علاقة الفن بالمجتمع فى : دنيس هويسمان : علم الجمال : ترجمة أميرة مطر ص ١٠٣ - ١٠٤ .

(٦) انظر : د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة (دار المعارف سنة ١٩٥١م) ص ٤٤ - ٤٥ .

على أنه مشوه لا يستطيع أن يمتنع أو يزدرد ، نريد أن نقدم له تغذية صناعية . . بحيث « يتشرب عصير الأفكار كما يتشرب البلل في الحمام »^(٧) .

وقد توجت جهود الطبقة البرجوازية من أجل التحرر والسلطة بقيام الثورة الفرنسية التي كان تأثيرها في الآداب الأوروبية عميقاً بما أوحته من أفكار جديدة في علاقة الأدب بالمجتمع ، حتى لقد رأى الكتاب في « باريس » الثائرة « عاصمة العالم »^(٨) ، بالإضافة إلى ما قررته من مبادئ إنسانية وسياسية أصبح فيها الشعب مصدر السلطات ومطلق السيادة ، وهي مبادئ كان أساسها الاعتقاد بصلاح الطبيعة البشرية اعتقاداً أصبح منبع الحزن القاسية التي زلزلت — فيما بعد — ثقة الناس بقيم الثورة الوليدة^(٩) .

وكانت « ووترلو » الفصل الختامي من فصول ذلك الصراع الذي دار بين قوى الثورة المنتصرة وجحافل الأعداء المتربصة (سنة ١٨١٥) . . وهي نهاية لا تهمنا في ذاتها بقدر ما تهمنا في انعكاسها على تلك النفوس الحساسة من أدباء ذلك العهد، إذ خلقت رد فعل من الانطواء والتشاؤم والتوقع يصوره « الفريد دي موسيه » في « اعترافاته » بقوله :
توزعت الشبان الذين عاصروا ذلك العهد بثلاثة عناصر ، فن خلفهم ماض قضى عليه قضاءً أبدياً ولكنه لا يزال يرتجف في أنقاضه مع جميع الأفكار العتيقة لعهد السلطة المطلقة — وأمامهم فجر مقبل غير محدود الأفق تنبعث منه الأضواء الأولى للمستقبل .
وبين هذين العالمين : ما يشبه المحيط الذي يفصل القارة القديمة (أوربا) من أمريكا الفتية . . غامض متردد لا يدرى له كنه . . بحر متلاطم الأمواج ملئ بحطام السفن . .
يتمثل في العصر الحاضر الذي يفصل ما بين الماضي والمستقبل ، ليس بواحد منهما ، ولكنه يشبههما كليهما حيث لا يدرى المرء في كل خطوة أيمشى على زرع أم على حطام »^(١٠) .

(٧) نقلا عن : مكسيم جوركي : بول فرلين والانجلييون — مجلة « المجلة » الحلة « أغسطس سنة ١٩٦٣ ص ٥٣ .

(٨) د . محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ص ١٩ - ٢٠ .

(٩) أ . ل . فشر : تاريخ أوربا في العصر الحديث : تعريب : أحمد نجيب هاشم . وديع الضبع (دار المعارف - ط ٣) ص ١٦ .

(١٠) د . محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ص ٢٠ - ٢١ .

وانظر ترجمة أخرى للنص نفسه في : د . مندور : محاضرات في الادب ومذاهبه ص ٤١ - ٤٣ .

وكان على هذا العهد أن يواجه مرة أخرى تيارين قوين : أحدهما تيار يتغنى بمجد الماضي كما تحقق على يد الامبراطور الكبير « نابليون » . . وكان هذا التيار أدبيا تمثل في أغاني بيرنجيه Beranger وقصائد فكتور هوجو Victor Hugo ، وثانيهما تيار جمهوري اشتراكي استهدف تنظيم المجتمع على أساس اقتصادي . . تزعمه سان سيمون Saint Simon ، وكانت الغلبة للتيار الأول فعادت الامبراطورية مرة أخرى باعتلاء نابليون الثالث عرش فرنسا منذ بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر^(١٢) . ولكن كل هذه التموجات في المجتمع الفرنسي لم تهزه بمثل ما هزته تلك الحروب التي دارت رحاها في عهد « لويس نابليون » والتي كانت آخر حلقاتها تلك الحرب المعروفة بحرب « السبعين » التي نشبت بين فرنسا وبروسيا سنة ١٨٧٠ واندرجت فيها فرنسا ، حيث سلخ منها الألزاس ، واللورين ، وفر نابليون الثالث ، وانهارت الامبراطورية انهياراً يذكرنا بنهاية نابليون الأول في تطوراتها ، بل وفي نتائجها وأثره في وجدان الشعب الفرنسي بعامه ، ووجدانه الفني بخاصة^(١٣) . فثلما أدى انهيار نابليون الأكبر إلى حركة انطواء رومانسي ، أحدثت هزيمة « السبعين » تياراً رمزياً مثالياً يرى في الفن كل آماله التي خابت على مستوى الواقع القومي^(١٤) .

ومن كل هذه الأطوار القومية يبدو المناخ السياسي مهياً بطبيعته لنشأة مذهب كالرمزية ، فقد كان انتشار الفكرة الاشتراكية في النصف الأول من القرن التاسع عشر مناسباً لظهور ما أسماه « مارتينو » بالفن النافع ، وفي عام ١٨٥٠ م « كان رد الفعل البونابرتي في صالح « الفن للفن » بصورة غير مباشرة »^(١٥) ، وهو يقصد بالفن للفن كل نزعة توجه اهتمامها إلى الجمال الفني مجرداً عن أية غاية خلقية واجتماعية .

(١١) فشر : تاريخ أوروبا في العصر الحديث ص ١٣٥ .

(١٢) اعتمدنا في هذا العرض التاريخي على مرجع « فشر » السابق الذكر - انظر ص ١٦٤ - ١٦٧ .

(١٣) المرجع السابق ص ٣٠٣ وما بعدها .

(١٤) وهو ما يقرره جوركي إذ يقول : لو كان في « باريس » متاريس في العقد التاسع لكان من المحتمل جداً ألا يبقى منحل واحد في العقد التالي .

ويقصد بالمتاريس حركة الثورة التي ابتلعها الامبراطورية العائدة ، كما يقصد بالمنحطين الشباب الرمزي :

انظر : جوركي : بول فرلين والانحلاليون - المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ .

P. Martino, Parnasse et Symbolisme, 5 édition, Paris, 1938, P. 213.

(١٥)

وقريب من هذا ما ذكره « سارتر » في كتابه عن « بودلير » حين لاحظ أن هذا الأخير لم يجد من راحة إلا بدءاً من عام ١٨٥٢ م عندما أصبح التقدم بدوره حلماً ميتاً بالماضى . . لقد استطاع أن يعيش حياة آسنة هادئة في مجتمع الامبراطورية المتعثر المتحشرج^(١٦) ، إذ كانت « برجوازية « لوى فيليب » تقبل بتطرف الفن للفن أكثر مما ترضى عن الأدب الملتزم »^(١٧) .

وإذن فقد كانت الحركة الرمزية تعبيراً عن الرفض غير المباشر للواقع السياسى والاجتماعى فى بدايات النصف الثانى من القرن التاسع عشر . . وهو رفض كان يأخذ صوراً تختلف أزياءها وتتفق جواهرها ، فحينما كان يصل إلى حد الهجاء الصريح للقيم الاجتماعية السائدة :

وعما قليل ستدق الساعة المقدرة
فى كتاب الغيب ، التى يحين فيها للحظوظ .
ويحين للفضيلة ، وقد أصبحت
بمثابة حليلتك العذراء
ويحين للندم ، « ياله من ملجأ أخير »
يحين لها جميعاً فى هذه الساعة ، أن
تهتف بك : مت أيها الجبان المسكين
فقد أفلتت منك الفرصة ، ولات حين مناص «^(١٨)

(بودلير : أزهار الشر)

وحينما آخر كان يتخذ شكل التمرد الحاسم ضد كل قانون حتى ليصرخ رائدهم « مالارميه » فى وجه « موريس باريس » ان « لا قانون »^(١٩) ، والغاء القانون هنا عمل نو

(١٦) يقصد امبراطورية نابليون الثالث التى جاءت فى أعقاب ثورة سنة ١٨٤٨م - انظر : سارتر: بودلير - ترجمة جورج طرابيشى - دار الآداب - بيروت ط ١ ص ١٨٤ .

(١٧) المرجع السابق ص ١٤٦ .

(١٨) نقلا عن: مكسيم جوركى: بول فرلين والانفعلاليون - ترجمة فؤاد دواره - المجلة - أغسطس

سنة ١٩٦٣ ص ٥٠ .

(١٩) انظر نماذج لهذا التمرد حتى فى أزيائهم الشاذة : المرجع السابق ص ٥١ - ٥٢ وكذلك :

مقدمة أزهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ١٤ .

دلالة نفسية مرضية يطلق عليها علماء النفس اسم « الخلفة » ويعرفها « لورنس شافر » بأنها : « انسحاب مسرف في الشدة دون نغمة انفعالية قوية »^(٢٠) . وهو لا يقصد بالانسحاب سوى العزلة الاجتماعية التي نجد نموذجاً لها في الظاهرة الرمزية .

ويرد « مكسيم جوركي » هذا التمرد الرمزي إلى سبب مرضي ، ولكنه يفسره بالحساسية المفرطة التي كان يتمتع بها الرميون ، فحين كانوا « يرون ما يجري حولهم لم يكن يسعهم إلا أن يشعروا أنهم محقون في جنونهم . كانت أعصابهم مشدودة الإحساس إلى حمأة الأمراض النفسية ، وكانوا مسرفي الحساسية . . كانوا شباناً ظمئيين للحياة ، ولكن الانهالك لحقهم قبل أن يولدوا »^(٢١) ، وذلك لأن « الجو الثقافي المعاصر في أية مدينة أوربية يمثل صوراً تفيض بكل أنواع التباين الاجتماعي ، بحيث يصعب معها على شاب حديث السن أن يحتفظ بتوازنه العقلي مدة طويلة ، ومن المحزن أن « لباريس » هذا التأثير الممزق للعقل والقلب بدرجة أكبر بكثير من بقية المدن بسبب التوتر العصبي في الحياة الباريسية ، والصخب الفرنسي »^(٢٢) .

إنه إذن الإنهالك النفسي النابع من إحساسهم بانهم يقيم « المدينة » العصرية سياسياً واجتماعياً ، ثم هو الشعور بالهزيمة والفراغ . كتب بودلير إلى أمه يقول : ما أحس به هو خيبة لا معددة ، إحساس بانعزال لا يحتمل ، غياب كلي لل رغبات ، واستحالة إيجاد أي تسلية »^(٢٣) .

وإشارة بودلير هذه تمس عصباً هاماً في تكوين الشخصية الرمزية ، وهو ما يمكن أن يسمى « العزلة المعنوية » ، فعزلة الكاتب هنا ليست مادية ، بل هي كما يقرر سارتر « العوم في العدم »^(٢٤) يحسه الإنسان حتى لو كان في وسط جمع حاشد ، ثم هي عزلة من الجائنين : فرضها المجتمع قبل أن يفرضها هو على نفسه ، فإذا أردنا أن نفسرها بمنطق البيئة البشرية آنذاك وجب أن نعرض لمفهوم الثقافة البرجوازية ، فهي ثقافة ترتبط بالأهداف

(٢٠) لورنس شافر : ميادين علم النفس باشراف ج . جيلفورد : المجلد الأول - (دار المعارف

سنة ١٩٥٥م) ترجمة مجموعة - ص ٣٧٧ .

(٢١) جوركي : بول فرلين والانحلايون : المجلة أغسطس ٦٣ ص ٥٢ .

(٢٢) جوركي : بول فرلين والانحلايون : المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ .

(٢٣) سارتر : بودلير ص ٣٣ .

(٢٤) المرجع السابق ص ٥٩ .

الكبرى للطبقة الوسطى ، ونعني الربح والثراء والسلطان ، ومعنى ذلك أنه إذا انحرف أحد أفرادها فأصبح شاعراً أو فناناً ، فهو مترف يلهو ، ومن ثم أصبح المثقفون فنياً في عزلة عن أبناء طبقتهم^(٢٥) . أصبحوا كما يقول « سارتر » في حالة « انخلاع طبقي حقيقي » نتيجة نفي المجتمع البرجوازي لهم من ناحية ، ومن ناحية أخرى لأنهم هم كانوا يستهينون بتلك الطبقة بعد أن عاشوا قرابة المائتي عام في رعاية « ارسقراطية » أغرتهم بازدياد ما عداها من الطبقات^(٢٦) .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن السواد الكادح من الشعب في تلك الفترة لم يكن ليفهم عن هؤلاء الكتاب المثقفين أو يقدرهم بدافع الظروف الاجتماعية السيئة التي كان يعيشها^(٢٧) ... علمنا أن الفنان في الفترة الرمزية كان بين تيارين معادين تماماً : البرجوازية التي نفته اجتماعياً ، والكادحين الذين سلخوا إزاءه مسلكاً سلبياً لأنهم لم يكونوا في حالة تسمح لوعيهم الفني أن يتنفس ويستجيب .

ومن هنا كان فنان ذلك العهد روحاً شاردة . . غريباً في عالم غريب . . إن غنى فليس لما يغنيه صدى ، لأن بينه وبين الجمهور وداً مفقوداً ، وإن تكلم فبلغة خلت من معناها ووظيفتها ، ذلك أن من أهم مظاهر اللغة ما يمكن تسميته « بالمشاركة الاجتماعية » ، وهو مظهر لا يتميز بشيء إلا أنه يشد أواصر العلاقة بين المتكلم والسامع^(٢٨) ، وأين هي « المشاركة » في نتاج كاتب يحس إزاء مجتمعه بانفصام حقيقي ؟

ويرى « باورا » Bowra — مؤرخ الرمزية — أن الانسحاب الرمزي من الحياة العامة كان اتجاهها صوفياً أكثر منه تعالياً أو سلبية ، فحساسية الجمال تستأثر بعشاقها إلى درجة تجعلهم يعقّمون من ناحية الأحداث اليومية ومطالب الحياة الفجة ، والاخلال للجمال آنئذ يستدعى تركيزاً أو تجرداً يستحيل كلاهما على أكثر الناس يود Des Esseintes بطل رواية « هويسمان Huysmans » المسماة « بالعكس Arebours » : « أن يختفي بعيداً . . عن العالم . . أن ينسحب إلى حيث يسكن هذا الضجيج المنبعث عن تلك الحياة الجافة . . والذي يفرش الشوارع بالقش من أجل أناس ممروضين » .

(٢٥) بتصرف عن : د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشجر خاصة ص ١٣٥-١٣٦ .

(٢٦) انظر دراسة تطبيقية لسارتر عن هذا الفصام الطبقي مثلاً في « بودلير » : بودلير ص ١٤٨-١٥٦ .

(٢٧) الأسس النفسية للإبداع الفني ص ١٣٥ - ١٣٦ .

(٢٨) انظر : ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ٢ - (دار الثقافة - بيروت سنة

١٩٦٠م) ص ١٦٢ - ١٦٣ .

أما بطل رواية « Axël » « لفلييه Villiers » فيصبح « الحياة !! إن خدمنا سيفعلون ذلك من أجلنا » (٢٩) .

وفي اعتقادنا أن تفسير العزلة الرمزية يجب أن يستوعب كل البواعث التي خلقتها ، فلم تكن تلك العزلة تعبيراً عن « الفصام الطبقي » وحده كما رأى « سارتر » ، ولم تكن ضرورة أملاها التصوف الجحالي فحسب كما أشار « باورا » ، بل كانت تعبيراً عن كليهما ، فحين أحس الجمهور « بأن الشعر الحديد فوق إدراكه تحول إلى أدباء من نوع رديء » (٣٠) بينما انطوى الرمزيون على أنفسهم يغنون لها ، ولها وحدها ، محرومين من ذلك المنبع الثرى الذي لا يتفجر إلا من قلب « الشارع » . . نغى « الحياة العامة » .

الوجود الرمزي

(النشأة . التطور . الامتداد)

في المذهب الرمزي تتجاوز وحدة الاتجاه وذاتية الأديب واستقلاله ، على نحو قد يدعو إلى الشك في صلابته هذا التيار وقدرته على خلق مدرسة أدبية ذات أفكار وآراء مشتركة ، وبخاصة إذا اعتبرنا هذه الانشغاقات التي برزت داخل المذهب ذاته فكانت باعثاً على انهياره (٣١) . والحق أن الرمزية — شأنها شأن أي مذهب أدبي — لا تنكر على الأديب حقه في الأصالة والتفرد ، فهي قد سمحت لأحد أعلامها — بول فرلين — بأن ينحو نحو التأمل الذاتي ، بينما مال « رمبو » إلى توق الرحيل والرؤى العجيبة والوعى الكامل بالألوان والأصوات والعلاقات ، أما « مالارميه » فانصرف إلى المطلقات والفكر المجرد والبحث عن لغة صالحة للإيجاء بما يستعصى على التعبير (٣٢) .

ولكن هذه الاهتمامات الخاصة لم تمنعهم جميعاً من الحركة داخل إطار عام غير واع ولا مقصود (٣٣) .

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12 - 13.

(٢٩)

(٣٠) السابق ص ١٣ .

(٣١) سنفصل القول في هذا الموضوع فيما بعد — انظر :

P. Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 210.

(٣٢) راجع : انطون كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٢٦ .

C.M. Bowra; The Heritage of Symbolism, P. 1.

(٣٣)

ويتضح هذا الإطار العام في موقف الرمزية من الوجود ، إذ كانت تنظر إليه نظرة صوفية تؤمن بوجود عالم نموذجي هو في رأيها أكثر واقعية من عالم الحس ، هو عالم الجمال والمثال "l'Idéal" — "Le Beau" الذي أراد الرمزيون تحقيقه فنياً^(٣٤) .

ولأن هذا الجمال المثالي خاص وغامض كان عليهم أن يلجأوا في التعبير عنه إلى الإيحاء ، باستخدام الرموز التي تعدى بهذا الجمال ولا تقررره . . وهنا تتجلى أصالة الشخصية الرمزية ، فبينما كان « بودلير » يستقى هذه الرموز من حقل الطبيعة الحية التي « يتجول الإنسان فيها عبر غابات من الرموز تلحظه بنظرات أليفة^(٣٥) » ، لجأ « مالارميه » إلى حقل انطباعاته الموار يستمد منه رموزاً هي غاية في الخصوصية والتعقيد . . ان اتضح بعضها فإن بعضها الآخر ما يزال في ظلمة تامة بحيث يصعب الاقتناع بأنه كان يعنيه فعلاً^(٣٦) .

آية هذا أن ذاتية الأديب الرمزي وتميزه بلون خاص لا يمنع من وجود صعيد واحد يقف عليه الجميع ، وهو ما يمنح الرمزية قيمتها المذهبية باعتبارها تياراً movement محددًا ، له أصوله ومعاله المشتركة .

وتتضارب الآراء في بدايات هذا المذهب تضارباً يصل في بعض الأحيان إلى تحديدها بمطلع القرن التاسع عشر رجوعاً بها إلى الماضي ، أو نهاية القرن ذاته — ارجاء لها إلى المستقبل ، فبينما يقرر بعض الدارسين أن أول مبشر بالرمزية مذهباً فنياً واعياً هو الشاعر فرايدريش فون هردنبرج Freidrich Von Hardenpe g المعروف باسم « نوفاليس Novalis » (١٧٧٢ — ١٨٠١ م)^(٣٧) ، يحرص « لانسون » الأزمة الرمزية ما بين عامي ١٨٨٦ — ١٨٩٨ م^(٣٨) ، على حين تحدد بعض المصادر بدايتها بسنة ١٨٨٠ م^(٣٩) .

والحق أن الظاهرة الأدبية تند عن مثل هذا التحديد الصارم ، وان الدراسة المنهجية يجب أن تتعقب الظاهرة دون محاولة لإخضاعها لأية قوالب معدة أو تصنيفات قاطعة ،

(٣٤) المرجع السابق ص ٣ .

(٣٥) المرجع السابق ص ٦ .

(٣٦) المرجع السابق ص ٧ .

(٣٧) راجع مجلة علم النفس — المجلد ٤ العدد ٣ — فبراير سنة ١٩٤٩ — مقال بقلم عدنان الذهبي

بعنوان : سيكولوجية الرمزية ص ٣٥٥ .

(٣٨) جوستاف لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ترجمة د . محمود قاسم ص ٤٥٨ .

(٣٩) « Symbolists » in « Encyclopedia Britannica », V. 21.

(٣٩)

فالحركة الرمزية لا ترجع إلى بداية القرن التاسع عشر لأن « نوفاليس » - بافراض رمزيته - كان نموذجاً فريداً لم يتسع ليصبح تياراً أدبياً عاماً . كما لا تتأخر حتى سنة ١٨٨٠ لأن الطبعة الأولى من ديوان بودلير « أزهار الشر » ظهرت في يونيو سنة ١٨٥٧ م^(٤٠) ، وبعدها تعاقب النتاج الرمزي على أيدي « مالارمي » و « فرلين » و « رامبو » الذين ظلوا مجهولين نسبياً لفترة من الزمن بدأت بعدها شهرتهم ، ففي سنة ١٨٨٤ م كتب « هويسمان » عن دعاهم « الشعراء المنبوذين » (يقصد الرمزيين) الذين سرعان ما أصبحوا محط الأنظار ، وموطن إعجاب الطليعة المثقفة آنذاك^(٤١) .

وربما اعتبرنا سنة ١٨٨٥ م مركز الثقل بالنسبة للكيان الرمزي ، فقد كانت بداية لمرحلة أكثر عمقاً وشمولاً أخذت الصبغة الرمزية فيها تغلف نتاج الكثيرين من الشبان ، الذين كان لهم فضل التقنين للحركة ، ونقلها من مجال النزعات الفردية ممثلة في « بودلير » و « رامبو » إلى نطاق المذهب الأدبي ذي الأسس الجمالية والفنية المحددة^(٤٢) ، كما كان لهم فضل إطلاق تلك التسمية التي سيعرف بها ذلك المذهب على مدى تاريخه^(٤٣) .

ففي عدد الفيجارو Le Figaro الصادر في الثامن عشر من أيلول (سبتمبر) ١٨٨٦ م ، أعلن جان مورياس Jean Moreas هذا الشعار (الرمزية) وتبناه^(٤٤) بدلا من ذلك المصطلح الذي استعمله « جوتييه » في وصف الروح السائدة في ديوان « أزهار الشر » لبودلير والذي عرف به الرمزيون لفترة من الزمن ، ونعني بذلك مصطلح « المنحطون أو الانحطاطيون

(٤٠) شارل بودلير : أزهار الشر : مقدمة بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ (الدار القومية - أبريل سنة ١٩٦١) .

(٤١) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 253.

(٤٢) نذكر من هؤلاء الشبان رودنباخ Rodenbach ، فيرهان Verhaeren ، جان مورياس Jean Moreas الذين ظهوروا قبل سنة ١٨٨٥ م ، ثم : لافورج Laforgue ودي رينييه H. de Régnier وفيليه جريفن Viele Griffin الذين بدأوا في نشر نتاجهم منذ سنة ١٨٨٥ م ، ثم اقتنى أثرهم ريمي دي جورمون Remy de Gourmont سنة ١٨٨٦ م ، ثم ميترلنك Maeterlinck سنة ١٨٨٩ م . انظر المزيد في :

«Symbolists» in «Encyclopedia Britannica», V. 21.

(٤٣) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 253.

(٤٤) د . ناصر الدين الحاني : من اصطلاحات الادب الغربي (دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٥٩ م) ص ٤٨ .

Décadents»^(٤٥) . ومنذ ذلك الحين و «الرمزية» علامة بارزة على مسار التاريخ الأدبي .

هذا فيما يتعلق بنشأة التيار الرمزي ، أما فيما يخص تطوره على المدى الزمني فسنعرض لمعالمه الكبرى في إيجاز متحاشين الدخول في تفاصيل تأبها طبيعة هذا البحث من ناحية ، وليس فيها كبير غناء بالنسبة لنتائج من ناحية أخرى .

الأنوار الرمزية .

(أ) الطبقة الأولى أو جيل الرواد :

وهم النماذج العليا للتيار الرمزي ، وشعراؤه الرئيسيون فيما يرى « باورا » ، ويأتي في مقدمتهم :

شارل بودلير Charles Baudelaire^(٤٦) (١٨٢١ - ١٨٦٧ م) .

وهو شاعر من طراز فريد ، إذ اتسع وجدانه الفني لاستيعاب مجموعة من المؤثرات التي تعددت مصادرها وأتيح لها من أصالته ما أحاطها خلقاً جديداً ، فقد قرأ « راسين » و « ديدرو » مثلما قرأ « سانت بيغ » و « هوجو » و « موسيه » و « بيرون » ، كما تأثر

(٤٥) د . احسان عباس : فن الشعر - دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٥٩ م ص ٦٦ .

(٤٦) ولد في ٩ أبريل سنة ١٨٢١ بباريس ثمة لزواج غير متكافئ بين والد جاوز الستين وأم لم تتخط السابعة والعشرين من عمرها ، ولذلك كانت صدمة قاسية حين توفي والده وهو ما زال طفلاً فتزوجت والدته من ضابط شاب حرم شارل الصغير حنان أمه التي كان يحبها لدرجة غير عادية . ولم يستطيع التوافق مع كيان الأسرة الجديدة فاستقل عنها بحياته التي تحررت من القيم الاجتماعية السائدة مثلما تحررت من الروابط العائلية ، ومنذ ذلك الحين يولد « بودلير » الشاعر الذي اختار لنفسه أسلوب حياة مزدوج فيه الأناقة الارستقراطية المفرطة « الدانديزم » بشهوانية شاذة تجلت في علاقته بغانية يهودية تدعى سارة نظم فيها جملة من قصائده ، ثم بمثلة زنجية يسمونها « جان دوفال » تغنى بها في مجموعة أخرى من قصائده . وقد كانت هذه المغامرة العاطفية وبالا عليه إذ أصابته بداء الزهري الذي ظل يعاني منه حتى مات سنة ١٨٦٧ م بعد أن خلف للتراث الأدبي عدا « أزهار الشر » مجموعة من قصائد نثرية صغيرة *Petits Poèmes en Prose* وكتاباً بعنوان *الجنات المصطنعة* *Les Paradis Artificiel* وتأثيراً بالغ المدى في الشعر الرمزي بعامه .

انظر : لانسون ص ٣٩٩ - ٤٠٠ ، مقدمة أزهار الشر بقلم محمد أمين حسونة (الدار القومية سنة

١٩١٦) ص ٧ - ٢٤ وكذلك : سارتر : بودلير ص ١٦ - ١٨ .

تأثراً واضحاً بالكاتب الانجليزى « توماس دى كوينسى » وأقبل مثله على تعاطى المغيبات إيماناً بأنها تلهب الخيال وتضاعف قوة التصور وتحرره من سلطان الحواس^(٤٧) .

ومن ناحية أخرى لم يكن معقولا أن ينمو بودلير فى بيئة الشعر البرناسى دون أن يتأثر به تأثراً دعا بعض الدارسين إلى اعتباره — على الأقل فى بواكير حياته الفنية — شاعراً برناسياً ، مستشهدين بتقبله لآراء تيوفيل جوتييه — Theophile Gautier وترحيبه بمبدأ الفن للفن ، رغم أن هذا المبدأ لا يتضح تماماً فى بعض قصائده ذات النزعة الخلقية^(٤٨) .

والواقع أن بصيرة الدارس الأدبى لا تخطيء هذه المسحة البرناسية فى بعض قصائد أزهار الشر ، وبخاصة تلك التى يتوجه هم بودلير فيها إلى تأمل نماذج فنية فى الرسم والنحت ، كقصيدته « القناع » التى يتغنى فيها « بتمثال رمزى مطابق لذوق عصر النهضة » على نحو موضوعى يذكرنا بطريقة البرناسيين^(٤٩) . ولكن تلك النزعة البرناسية تتضاءل بجوار ذلك الإعجاب الفنى العميق الذى كان يستشعره بودلير تجاه أدب « ادجار آلان بو » . . وهو إعجاب تصطبغ به كثرة من قصائده سواء فى تحريرها « للمبدأ الشعرى » كما وضعه الكاتب الأمريكى ، أو فى تلك الغرابة « الممزوجة بحزن عميق »^(٥٠) .

بودلير « والرعدة الشعرية الجديدة »

والتعبير « بالرعدة الشعرية الجديدة » هو التحية التى استقبل بها فكتور هوجو مولد أزهار الشر *Fleurs du Mal* لبودلير حين صدر فى ١٨ يونيو سنة ١٨٥٧ م فأحدث ضجة فى الأوساط الأدبية والرسمية ، وانقسم النقاد إزاءه ما بين متهم بالميوعة والانحلال ، ومعجب يرى أن الديوان يطرح مشكلة الرذيلة على نحو جديد ، و « أن الشاعر لا يسعد أمام منظر الشر وإنما يواجه الرذيلة كعدو لها . . يتحدث بمראה المغلوب الذى يسرد هزائمه . . لا يخفى شيئاً . . ولم ينس شيئاً » ، ولكن هذه الرؤيا الجديدة لم تشفع للشاعر الذى

(٤٧) مقدمة « أزهار الشر » بقلم محمد أمين حسونة ص ١٠ و ١٤ و ٢٣ .

(٤٨) W.Y.Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 249.

(٤٩) انظر هذه القصيدة فى : أزهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ٦٧ - ٦٨ .

(٥٠) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٣٨ .

حوكم رسمياً وقضى عليه بغرامة مالية وبأن يحذف ستاً من قصائد ديوانه^(٥١) رأت فيها المحكمة من الضجر والغربة ما يزعج حساسية القارئ المناق hypocritical reader — على حد تعبير بودلير ذاته^(٥٢) .

والحق أن هذه الادانة لم تضعف إيمان « بودلير » بتجربته الفنية الرائدة ، بدليل أنه كتب بعد صدور هذا الديوان بأعوام يقول : اننى للمرة الأولى فى حياتى شبه راض ، فالكتاب شبه جيد ، وسيبقى شاهداً على تفردى وبغضى لكل شىء^(٥٣) . كما لم تضعف ثقة الدراسين فى قيمة تلك الإضافات التى زود بها الديوان عالم التجربة الشعرية ، فقد كان « بودلير » أول من أعرض عن الموضوعات المصقولة التى جرى العرف عليها ، مستمداً مادته من قلب الحياة الباريسية اليومية مهما بلغ عنفها وابتذالها ، وبدت لهجة شعره جديدة كل الجدة بما فيها من شهوانية حزينة تتخللها شطحات مثالية مفاجئة ، وحساسية وثنية تحالطها نزعة صوفية ، وقلق تجاه السر الغامض الذى يستوعب الوجود — ومن ثم نفهم كلمة « هوجو » بان « بودلير » « زود الفن برعدة جديدة »^(٥٤) .

ولكن هذه الشهوانية الصوفية فى شعر « بودلير » — كما لاحظها لانسون — تصبح احجية غامضة بسبب ما فيها من تناقض ، ما لم نلاحظ منبعها الأصيل فى نفسية صاحبها الذى عاش حياته فى صراع بين الخير والشر ، بين المخلوق والاله الكامن فيه ، بين قدرة الانسان وفكرة العدم الماثلة أمامه ، بين ميل إلى الحياة حتى النشوة وخوف من ذلك الملل الذى يعتره كلما استنفذ لذة من اللذات^(٥٥) ، ولعل هذا هو سر غرامه بالموت — حتى أفرد له جزء خاصاً فى ديوانه — باعتباره الأمل الوحيد لمن لا أمل له ، ونفوره منه فى الوقت ذاته فزعاً مما يكتنفه من فظائع . . يقول :

إن الموت هو الذى يواسى — واحسرتاه — والذى يتيح الحياة ،

إنه هدف الحياة ، والأمل الوحيد ،

(٥١) انظر مقدمة أزهار الشر — الترجمة العربية بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ — ٢٥ وكذلك :

د . على درويش : أزهار الشر « مجلة الشعر » أبريل ١٩٦٥ ص ١١٧ .

(٥٢) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.

(٥٣) النص منقول عن : د . على درويش : أزهار الشر : مجلة الشعر أبريل ١٩٦٥ ص ١١٤ .

(٥٤) انظر : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٠١ — ٤٠٢ .

(٥٥) انظر : مقدمة أزهار الشر بقلم محمد أمين حسونة ص ٣٠ .

الذى كالأكسير يدب فينا ويسكرنا ،
ويمنحنا الشجاعة على المسير حتى المساء^(٥٦) .

وواضح أن تغنيه بالموت لا يخلو من حسرة أن يكون « العدم » هدف الحياة وأملها الوحيد . . حتى الجمال عنده لا يخلو من رعب « الفناء » :

أيها الجمال . . إنك تطأ هذه الأجداث وتضحك ساخراً
وفي جيبك الرعب كعقد من الجوهر
ولؤلؤة ترقص فوق صدرك المزمو^(٥٧) »

وإذا كان هذا هو طابع التجربة الذاتية كما عاناها بودلير صراعاً لا يحف ولا يفتر ،
فكيف تبدت شعرياً ؟ أعنى : ما هى طبيعة البناء الفنى فى قصيدة بودلير ؟

ولربما كان أخطر انجازاته فى هذا المقام تخليه عن الرصد السطحى للطبيعة ، واستبطانه لها على نحو تغدو فيه الصورة رمزاً لمضمون أغنى وأكمل ، « فى تلك الحالات ذات الطبيعة الروحية ، التى تعلو عن الواقع ، يتكشف عمق الحياة من خلال أحداثها اليومية الريبة وحيثئذ تصبح الحياة العادية رمزاً^(٥٨) » ، كما تضحى الطبيعة « معبداً ذا أعمدة حية ، تصدر عنها أحياناً غمغومات لا تبين ، ويمر الإنسان فيها عبر غابات من الرموز تلحظه بنظرات أليفة^(٥٩) » .

وقد أدى به « استبطان الطبيعة » على هذا النحو إلى استخدام الحواس استخداماً متكافئاً فى الصورة الشعرية ، وعدم الاقتصار على الرؤيا البصرية كما كان الحال بالنسبة لسابقيه من الشعراء ، وتلك إضافة إلى « فن » الشعر لا يقلل من أثرها ذلك الشكل الكلاسيكى المتخرج . . الذى ظهر فيه شعره^(٦٠) ، إذ كان « لبودلير » من الحساسية الصوتية واستشعار الوقع السمعى للكلمات ما خفف من رتابة الموسيقى التقليدية^(٦١) .

(٥٦) بعض المختار من « أزهار الشر » ترجمة د . على درويش : الشعر أبريل ١٩٦٥ ص ١٢٦ .

(٥٧) أزهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ٧٠ .

(٥٨) Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.

(٥٩) نقلا عن Bowra; The Heritage of Symbolism, P. 6.

(٦٠) W. Y. Tindall, ForcesP. 249.

(٦١) J. Stewart. Poetry in France and England, P. 141.

غاية القول : أن « بودلير » — على تحلله — كان مثاليا ، أحب أن يعذب نفسه بما يكرهه . . ووجد في القبح بابا خلفيا إلى الجمال^(٦٢) ، وأن نظريته في العلاقات واكتشاف الوحدة بين نثریات الطبيعة أضفت على فوضى الواقع نظاماً جعله صالحاً للإيحاء بما لا يمكن التعبير عنه من خفايا الذات والكون^(٦٣) .

وبذلك كله كان رائداً لجيل من الرمزيين سيتخذ من شعره نقطة البداية .

أما بول فرلين **Paul Verlain** (١٨٤٤ — ١٨٩٦ م)^(٦٤) :

فهو أول ثلاثة يمكن اعتبارهم ليس فقط طليعة « الرمزية » بل طليعة الشعر الحديث بعامة ، إذ كانوا نهاية للعصر الطبيعي وبداية للعصر الرمزي^(٦٥) .

وقد بدأ فرلين حياته الفنية شاعراً برناسياً يعنى بالصنعة الشعرية المحكمة^(٦٦) ويوجه همه إلى تصوير المحسوسات في لوحات موضوعية جامدة « مزهواً بصفتين يلتزمهما : حياده الأصم الذي لا يلين لأحد ، وإضافته على الشكل جمالاً يشبه المرمر في طبيعته »^(٦٧) وهو ما يظهر بوضوح في ديوانيه : « القصائد الزجلية » و « أعياد الغزل » .

ولكنه سرعان ما هرب من تكلف البرناسيين ليجد صوته الحقيقي في تلك « الغنائية الذاتية » التي تظلل شعره الرمزي ، وتضفي عليه ألفة وإيحاء فيهما يكمن سر شاعريته^(٦٨) .

Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.

(٦٢)

(٦٣) السابق ص ٢٤٨ .

(٦٤) بول فرلين : ولد في مترسنة ١٨٤٤ م ونزح إلى باريس في شبابه الباكر حيث عمل في وظيفة نساخ بدار البلدية ، غير أنه كان يطمح للأدب فنشر أولاً ديوان « القصائد الزجلية » سنة ١٨٦٦ م . « وأعياد الغزل » سنة ١٨٦٩ م وفي تلك الاثناء تعرف « برامبو » وتأثر به تأثراً عميقاً ، حتى إذا ما نزح الأخير إلى « أنجلترا » سافر « فرلين » في أثره ، وسرعان ما نشب بينهما خلاف دموي كان من نتائجه أن التى « بفرلين » في السجن ، حتى إذا ما أطلق سراحه أقام مدة في إنجلترا ثم « باريس » حيث انغمس في حياة ماجنة لم يخلصه منها الا الموت سنة ١٨٩٦ م ، بعد أن ترك بالإضافة إلى ديوانيه السابقين ، ديوانين آخرين هما : « أغنيات دون كلام » سنة ١٨٧٤ م « وحكمة » سنة ١٨٨٨ م . انظر : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٦٣ .

(٦٥) نقصد بزميله الآخرين : « ريمبو » و « مالارميه » انظر المرجع السابق ص ٤٦٢ .

(٦٦) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٦٣ — ٤٦٤ .

(٦٧) مكسيم جوركى : بول فرلين والانحلاليون — المجلة — أغسطس ١٩٦٣ ص ٤٨ .

J. Stewart, Poetry in France and England, P. 144.

(٦٨)

ولربما رجع الفضل في هذا الانقلاب الفني إلى « رامبو » الذي تأثر به « فرلين »
تأثراً أعانه على اكتشاف ذاته^(٦٩) ، وتوجيهها — بعيداً عن الحمود البرناسي — إلى الحياة
النفسية بكل ما فيها من عمق وخصوبة ، ومنذ ذلك الحين أصبحت أشعاره « صدى
أنات اليأس ، ووهبت صوته للتعبير عن آلام الروح الحساسة التواق للضوء والطهر ،
تبحث عن الله ولا تستطيع الاهتداء إليه ، وتحن إلى حب جارها ولكنها لاتقوى عليه »^(٧٠) ،
وهو ما نلاحظه في ديوانيه الأخيرين : « أغنيات دون كلام » و « حكمة » ، ثم هو
ما تجلى أثره فنياً في قصيدته « الفن الشعري Art Poétique » التي عكف على وضعها في
غضون الحقبة من ١٨٧١ - ١٨٧٣ م ، والتي يمكن اعتبارها عرضاً شعرياً
للايقاعات المتحررة ، ورفضاً للطغيان الذي كانت تمارسه الموسيقى التقليدية^(٧١) ، ولتلك
البلاغة العقلية التي يميل إليها الذهن الفرنسي ، إذ أن الشعر — في رأيه — ينبغي أن
« يتعامل » بالإيجاء أكثر مما يعتمد على التقرير وبالاظلال الهاربة أكثر من الألوان
البراقة^(٧٢) وبكل ما يزدوج فيه المبهم بالمحدد ازدواجاً يوحى بما يستعصى على الوصف
والتسمية^(٧٣) .

وفوق كل ذلك ينبغي أن يكون الشعر موسيقياً ، يحتل موقعه في الذات بطريقة
تشبه طريقة الموسيقى : بأحلام اليقظة ، والعاطفة غير المحددة^(٧٣) ، ومن هنا كان للشاعر
حق الإعراب عن فكرته أو شعوره بالأسلوب الذي يراه أدعى إلى اخراج هذا الشعور
وتلك الفكرة ، فهمة الشاعر أن يحلم لا أن ينظم ، وأن يغني لا أن يكتب^(٧٥) .
ولم يكن هذا « المبدأ الشعري » الذي وضعه « فرلين » مصادرة انشائية يعوزها التطبيق ،
فالحق أن هذا الشاعر حاول في إخلاص استغلال الموسيقى اللفظية Verbal music وحساسية
الأصوات^(٧٦) للتعبير عن أشد حالاته شروداً ، وهي حالات تزوج فيها البساطة بالتعقيد ،

(٦٩) تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٦٤

(٧٠) مكسيم جوركي : بول فرلين والانحلايون ص ٤٨ (المجلد أغسطس ١٩٦٣)

(٧١) W.Y. Tindall, Forces P. 249. (٧١)

J. Stewart, Poetry P. 145. (٧٢)

Tindall, Forces P. 249. (٧٣)

J. Stewart, Poetry P. 146. (٧٤)

(٧٥) انظر : الياس أبوشبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ط ٢ دار المكشوف -

بيروت سنة ١٩٤٥ ص ١٥٢ - ١٥٥ .

Tindall, Forces P. 249. (٧٦)

والصوفية بالشهوانية ، وتتجلى فيها التلقائية العاطفية المجردة من كل عنصر عقلي^(٧٧) عذبة عذوبة الطفولة ، ساذجة ساذجة الأغنيات الشعبية .

ورغم أن هذه الموهبة الغنائية الصافية لم تنل ما تستحقه من اهتمام ، فقد كان « فرلين » موطن إعجاب الشباب الرمزي بما في شعره من حزن يترقق ولا يبين^(٧٨) ، ورؤى يختلط فيها الحلم بالواقع ، والشعر بانطباعات الحواس بحيث يغدو الشيء الموصوف رمزاً Symbol يمثل أخص العواطف^(٧٩) .

أضف إلى ذلك عنايته بمرونة الإيقاع الشعري ، وهى ناحية من نواحي التجديد الفني يرجع الفضل الأكبر فيها إلى صديقه الشاعر الرمزي :

آرثر رامبو : Arthur Rimbaud (١٨٥٤ - ١٨٩١) .

تلك العبقرية المبكرة والروح العاصفة الثائرة التي اقتصرت الشعر أو اقتصرتها الشعر فقالت كل ما عندها بين الخامسة عشرة والتاسعة عشرة ثم لم تعاود^(٨٠) .

بدأ « رامبو » يكتب الشعر سنة ١٨٧٠ م على الطريقة البرناسية أولاً ، ثم على طريقة بودلير ، ولكن شخصيته الفنية المستقلة ما لبثت أن استحصدت حين ألقى عن كاهله عبء التقليد وأخذ منذ سنة ١٨٧١ م يحاول شعراً « يعرض كل حميا الوجود الروحي » ويحتاز منطق العقل والمادة في شبه غيبوبة صوفية تدق باب المجهول ، وتغامر في « أنهار همجية » طالما حن إليها في أحلامه الأولى^(٨١) .

وقد كانت وسيلته إلى ذلك موهبة بصرية visionary faculty تقصد بالتراسل السحري والرقى إلى خداع الحواس والارتفاع فوقها ، وهو ما يتضح في إحدى رسائله حين يقول :

(٧٧) تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٦٤ .

(٧٨) مرجع « تندال » السابق الذكر ص ٢٤٩ - ٢٥٠ .

(٧٩) J. Stewart, Poetry P. 145.

(٨٠) انظر لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ هامش ص ٤٦٣ .

(٨١) انظر : J. Stewart, Poetry PP. 146-147

وكذلك : W.Y. Tindall, Forces P. 250.

إن الشاعر يجعل نفسه قادراً على الإبصار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس ، وفي لغة خاصة هي « لغة الروح من أجل الروح ، لغة تلخص كل العطور والأصوات والألوان » ينبغي عليه أن يوحى برؤاه أو يوضح أشكالاتها^(٨٢) .

وإذا كان هذا هو جوهر نظرية الشعر كما تصورها رمبو ، فإن جانبها التطبيقي لا يمكن تمثله بدون الإشارة إلى كتابه « فصل في الجحيم Une Saison en Enfer » وهو مجموعة من الرؤى الغريبة يأبأها منطق العقل ، ولكننا نسحر بما فيها من قوة مذهلة وجمال غريب ، وفتنة غنائية تنبعث من نثر شعري ذي نغم ظليل في الصوت والإيقاع^(٨٣) .

ثم إن في كتابه هذا تخطيطاً لطريقة شعرية جديدة أسماها « كيمياء الفعل » — Alchimie du Verbe — وهي محاولة لتملك ما فوق الواقع وتحرير الخيال من قيود العقل والعادة^(٨٤) عن طريق استغلال القيم الصوتية والانفعالية للحروف ، وهي قيم ينبهنا إليها رمبو في قصيدة أخرى له بعنوان « الحروف الصوتية » خلج فيها على الأصوات المتحركة ألواناً ، فلكل حركة لون توحيه بمجرد سماعها ولكل لون تداعياته وعلاقاته وبذلك يغدو الصوت قيمة نفسية وانفعالية غير محدودة^(٨٥) .

غير أن ما حققه رمبو في نظرية الشعر الرمزي وأثره تأثيراً امتد إلى كل زوايا الأدب الحديث : اعتماده في بناء القصيدة على « اللاوعي » و « تداعي الصور » تداعياً حراً تراسل فيه المدركات على نحو لا يتقيد بالزمان ولا بالمكان^(٨٦) . يقول : اكتشفت ألوان الحركات . . . اكتشفت لغة شعرية في متناول جميع الحواس . . . احتفظت بحقوق الترجمة . . . لاحظت ما لا يمكن التعبير عنه . . . رضيت نفسي على الوهم فكنت أرى مسجداً مكان مصنع ، وجوقة من الدفوف تضربها الملائكة . . . وحجرة استقبال في قاع بحيرة . . . ثم شرحت أضاليل السحرية بأوهام من الكلمات^(٨٧) .

(٨٢) Tindall, Forces P. 251.

(٨٣) J. Stewart, Poetry p. 147.

(٨٤) السابق ص ١٤٧ .

(٨٥) انظر : انطون كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٥٢ .

(٨٦) انظر : PP. 149 - 150 J. Stewart, Poetry

(٨٧) Tindall, Forces P. 252.

وبهذا كان رمبو أبا للتيار السريالي الذي سيستغل نظريته في « اللاوعي » إلى أبعد حد ، كما أن مفهومه الشعري عموماً ترك في الشباب اقتناعاً لا يتزعزع بأن الشعر قوة داخلية تعمل بطريقة ورؤية غامضتين ، وإن المنطق والزحف البلاغي ألد أعدائه^(٨٨) .

وعلى يد ستيفان مالارميه S. Mallarmé^(٨٩) (١٨٤٢ - ١٨٩٨ م) تبلغ الصيغة الرمزية ذروة اكتمالها ، بل إن بعض الدارسين يعتبرونه المؤسس الحقيقي للمدرسة الرمزية^(٩٠) . والشعر عند مالارميه « تعبير محكم للمجهود العقلي الذي يهدف إلى الجمال المحض »^(٩١) ، وهو جمال لا يتحقق في عالم الواقع ، إذ ليس هذا الواقع إلا رمزاً لعالم حقيقي غير منظور . . . عالم يرى فيه مالارميه :

. . . جزيرة يحملها الهواء . . .

تراها البصيرة ولا يراها البصر

تمتد فيها الزهور إلى المدى^(٩٢)

ولما كانت الألفاظ عاجزة — بثقل ما فيها من محتوى دلالي — عن نقل هذا العالم وتمثيله ، كان على مالارميه أن يلجأ إلى خصائصها الصوتية والغنائية للإيحاء بالفكرة المثالية المنشودة^(٩٣) ، بعد تجريدتها من معانيها الوضعية وعلاقاتها المألوفة^(٩٤) ، وفي تلك الحالة يتوقف

والنص منقول عن كتابه « فصل في الجحيم » . . . انظر نموذجاً آخر لشعره بعنوان « السفينة السكرى » أورده الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ط ٣ ص ٤٢٧ - ٤٢٩ .

(٨٨) J. Stewart, Poetry P. 151.

(٨٩) ولد بباريس سنة ١٨٤٢ م وعمل مدرساً للغة الإنجليزية ، ويعد الممثل الحقيقي للتيار الرمزي سواء بشعره ذي النزعة التجريدية ، أو تلك الندوات التي كان يعقدها في بيته مساء كل ثلاثاء والتي كانت بمثابة مدرسة تخرج فيها جيل الرمزيين الشباب ، وقد توفي سنة ١٨٩٨ م ، بعد أن قام بنفسه بنشر مجموعة من نتاجه « شعر وفنر » سنة ١٨٩٣ ، انظر : لانسون ج ٢ ص ٤٦٤ - ٤٦٥ ، ودائرة المعارف البريطانية مادة : Symbolists

(٩٠) ج . ستيوارت : انظر كتابه : Poetry P. 154.

(٩١) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٦٤ .

(٩٢) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 5.

(٩٣) لانسون - المرجع السابق الذكر ص ٤٥٧ .

(٩٤) انظر : Tindall, Forces..... P. 253 .

الفهم تقريباً حيث تقوم الأصوات كما يقوم السياق بكل العمل^(٩٥) ، بيد أن المشكلة — كما تخيلها مالارميه — لم تكن بهذه البساطة : هب أن الكلمات تحررت من دلالتها العرفية ، سيبنى هناك مع ذلك علاقاتها التركيبية Syntax وهي علاقة تشل الطاقة الإيحائية في الكلمات ، ولذلك كان على مالارميه أن يخطو خطوة أخرى فيقوم بتفتيت المستوى العادي للتراكيب ليعيد تشكيله من جديد على نحو تصبح فيه الكلمات أشبه بالرقى^(٩٦) .

وبهذا أضحت القصيدة الرمزية — على يد مالارميه — حرة من المحتوى بمعناه المعهود ، حرة من الزمن ومن الظروف الحيوية ، بل أصبحت كذلك حرة من العاطفة المسرفة والموضوع ، فقد حلت الوحدة السيمفونية Symphonic بين أجزاء القصيدة محل الوحدة المدركة بن جزئيات الواقع الخارجى ، وغدا العمل الشعرى كما قال : ابهاما على القارئ أن يعثر على مفتاحه^(٩٧) .

ولئن كان مالارميه قد تطور بفنه في المرحلة الأخيرة من حياته الشعرية ، حتى أصبح للشكل الكتابي وترتيب الأحرف فوق الصفحات قيمة إيحائية في نظره ، فلسوف نعرض لهذا في حينه ، مكتفين بالإشارة إلى أن اتكائه بشكل أساسى على الإيحاء ، وتحرير الألفاظ والأشياء من كثافتها المادية ، قد أدى بشعره إلى نوع من الاغلاق يعترف هو نفسه به إذ يقول : فى درب مسدود^(٩٨) .

تلك فى إيجاز لمحة من فن الطبقة الأولى من الرمزيين ، الذين شقوا الطريق لجيل مذهبي خالص أتى على أعقابهم .

(ب) الجيل المذهبي والردة الكلاسيكية :

وهو ذلك الجيل الذى أخذ على عاتقه عبء تحديد التيار الرمزي بوصفه مذهباً أدبياً له حدوده ومعالمه ، وفى نتاجه تبلغ الموجة الرمزية ذروة امتدادها .

Bowra, The Heritage	P. 14.	(٩٥)
Tindall, The Literary Symbol, P. 49.		(٩٦)
Tindall, Forces	P. 253.	(٩٧)
Bowra, The Heritage	P. 14.	(٩٨)

ويمكن اعتبار ذلك البيان الذى نشره جان مورياس (١٨٥٦ - ١٩١٠) فى ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٦^(٩٩) واجهة للمذهب فى تلك الفترة ، واعلانا عن وجوده ، وتحديد له بقدر الامكان ، يقول مورياس :

« إن الشعر الرمزي ضد الشرح والتسمية والعاطفية المصطنعة والوصف الموضوعى . وهو يحاول أن يلبس الفكرة المطلقة شكلا محسوسا . . . شكلا ليس غاية فى ذاته ولكنه يستهدف التعبير عن الفكرة وفى الوقت نفسه يظل موضوعا لها ، كما أن الفكرة بدورها لا يمكن إدراكها دون سياق بهى من التشبيهات الخارجية ، لأن السمة الجوهرية فى الفن الرمزي تتضمن باستمرار صورة الفكرة بداخلها . وهكذا ليست مشاهد الطبيعة وحركات الناس والظواهر المادية فى هذا الفن مقصودة لذاتها ، ولكن بوصفها مظاهر بسيطة يقصد بها إلى تمثيل علاقاتها الخفية بالأفكار الجوهرية »^(١٠٠).

وواضح من هذا البيان مدى ذلك التأثير البالغ الذى أثره مالارميه فى جيل الرمزيين المذهبيين ، فالنفاذ إلى قلب المحسوسات للوصول إلى جوهرها . . . إلى الفكرة المطلقة ، هو على التحديد ما كان يحاوله « مالارميه » ، وهو ما طمع إليه هذا الجيل من شباب الرمزية^(١٠١) .

ولضيق المقام عن الاستقصاء الدقيق لادباء واتجاهات هذا الطور ، نكتفى بالإشارة إلى بعض الأسماء التى تألفت فى هذه المرحلة ، وبالأخص : رينيه جيل René Ghil وستيوارت مريل Stuart Merrill وجوستاف خان Gustave Kahn الذين نجحوا إلى حد كبير فى كتابة قصائد رمزية حقيقية : ربما كان الرمز فيها أحيانا صورة شعرية ، وربما كان نظاما من الصور ، وربما كان فى الإيقاع الموحى أو فى تركيب الأصوات وانسجامها ، بل قد تغدو القصيدة كلها رمزا حيث تتأزر الأصوات والصور والإيقاعات لتوحى بجو يقرب من جو الموسيقى^(١٠٢) .

(٩٩) هكذا يؤرخه « تندال » بينما يحده بعضهم ب : ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٨

انظر : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٦٣ ، والتاريخ الأول أقرب إلى الدقة .

(١٠٠) W.Y. Tindall, Forces P. 254.

(١٠١) انظر : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٦٥ - ٤٦٦ .

(١٠٢) Tindall, Forces P. 254.

ولكن فترة الصحو لا تدوم طويلاً فسرعان ما انشق هذا الجليل بعضه على بعض ، فاتجه فريق إلى دراسة الأصوات ووقعها دراسة علمية تقوم على التحليل المعمل^(١٠٣) ، بينما أعلن مورياس سنة ١٨٩١ م ارتداده عن الرمزية بمعناها المذهبي ، وأسس مدرسة سماها المدرسة الرومانية Romane ، وبذلك عاد إلى الكلاسيكية الحقيقية والأوزان التقليدية^(١٠٤) ولم « يبق على شيء تقريباً من الأحلام الرمزية لا في الجوهر ولا في الشكل »^(١٠٥) .

وإذا كان شأن المذاهب الأدبية أن تلقى بكل حدثها وتطرفها في بدايات نزاعها مع الاتجاهات الفنية المناوئة ، ثم لا تلبث أن تنحى إلى منطق الاعتدال بعد أن تهدأ حميا الصراع ، فإن الرمزية لم تكن بدعاً حين أخذت في هذه المرحلة من عمرها الأدبي ترتد عن جوهر المذهب لتتزع نزعة كلاسيكية لم تقتصر على « مورياس » بل تعدته إلى علمين من أعلام الرمزية لذلك العهد ، ونعني :

« اميل فيرهان Emile Verhaeren (١٨٥٥ - ١٩١٦ م) »

وهنري دي رينيه Henri de Regnier (١٨٦٤ - ١٩٣٦ م)^(١٠٦)

والملاحظ أن هذه الردة الكلاسيكية لم تكن ردة شكلية تحصر اهتمامها في العودة إلى العروض التقليدي - وإن كان هذا في ذاته بالغ الأهمية - بل كانت كذلك تطويراً للنظرية الرمزية واقتراباً بها من واقع الحياة^(١٠٧) ، وهو ما يقرره « باورا » حين يلاحظ ما طرأ على المذهب الرمزي بعد سنة ١٨٩٠ م من تغيرات أهمها : هجر الاناقة الصياغية المحكمة ، والتخلي عن الأبراج العاجية إثارةً للتجربة الحية ، ثم تطوير بعض الآراء فيما يخص فكرة الجمال المثالي « وبناء القصيدة »^(١٠٨) .

وإذا كانت هذه التطورات في مجملها تلطيفاً لحدة المذهب ، لقد كانت من ناحية أخرى إرهاباً بانهيائه ، فنذ أخريات القرن التاسع عشر ، وبالذات حين توفي « مالارمي »

(١٠٣) نغني « رينيه جيل » وأتباعه : انظر : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٦٤ .

(١٠٤) لانسون ص ٤٥٨ .

وكذلك : Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 210.

(١٠٥) المرجع السابق : الصفحة نفسها .

(١٠٦) لانسون ص ٤٧٠ - ٤٧٢ .

(١٠٧) Tindall, Forces P. 255.

(١٠٨) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 15.

سنة ١٨٩٨ م ، بدا وكأن التيار الرمزي يحتضر بوفاة كاهنه الأكبر^(١٠٩) ، ولكن ذلك لم يمنع من استمرار التأثير الرمزي لفترة تالية من الزمن ، وهو ما نراه بوضوح في نتاج الكاتب المسرحي البلجيكي موريس ميترلنك Maurice Maeterlinck (١٨٦٢ - ١٩٤٩م) الذي يعتبر أشهر مؤلفي المسرح الرمزي على الإطلاق ، والذي بدأ حياته الفنية شاعراً رمزياً سنة ١٨٨٩م ثم وجه همه فيما تلا ذلك إلى تطبيق النموذج الرمزي على خشبة المسرح ، وقد نجح في ذلك إلى حد كبير ، فسر حياته مغلفة بجو يشبه الحلم ، يحفها التوقع وينبهم فيها الزمان والمكان^(١١٠) . أما أبطاله فشخصيات غير مادية ، هشة ، هوائية ، غامضة ، تروح وتجيء في ضوء أثري فائن مؤثر^(١١١) ، وتتحدث لغة إيحائية تعتمد على سداجة الكلمات وطريقة النطق ، وعلى الصمت إذا اقتضى الأمر^(١١٢) .

آية هذا أن تأثير المذهب الرمزي لم ينقطع تماماً بانهياره ، بل ظل ينبض بحياة غير مرئية في نتاج بعض الكتاب الذين أعقبوا الفترة الرمزية ، سواء في أساليبهم أو في ميولهم^(١١٣) .

فبالإضافة إلى ميترلنك - في نطاق الفن المسرحي - ظهر اللون الرمزي على استحياء في شعر : فرانسيس جام Francis Jammes ، وبول كلوديل Poul Claudel وشارل بيجي Charles Peguy وجميعهم بدأوا حياتهم الفنية في مطالع القرن العشرين ، حيث كان العهد بالنظرية الرمزية ما يزال قريباً^(١١٤) .

وربما كان بول فاليري Paul Valery (١٨٧١ - ١٩٥٤) أكثر تلامذة الرمزية إخلاصاً وأنضجهم فناً^(١١٥) ، وقد احتفظ بطريقة « مالارمي » ولكنه بدلاً من أن يستلهمها

(١٠٩) المرجع السابق ص ١٧

(١١٠) Tindall, Forces P. 260.

(١١١) انظر لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٥٠٥ .

(١١٢) Tindall, Forces P. 260.

وليتزلنك كثير من المسرحيات تصلح كل منها نموذجاً لهذه السمات التي أشرنا إليها منها العميان سنة ١٨٩٠م ، بلياس ومليزاند سنة ١٨٩٢م والطائر الأزرق سنة ١٩٠٨م .

(١١٣) تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٢٥٨ و ٥٤٠ .

(١١٤) السابق ص ٤٧٣ - ٤٧٦ .

(١١٥) W.Y. Tindall, Forces P. 255.

على غرار أستاذه للإيجاء بالجمال المحض طبقها على أشد الموضوعات عسراً وهو : التعبير عن العلاقات الوظيفية للعقل ، ثم عن قضايا ذات صبغة شمولية كالوجود الحق والمصير الإنساني ، مما يبدو بوضوح في قصيدته الشهيرة (المقبرة البحرية La Cimetiere Marin^(١١٦)) حيث يقف الشاعر ظهراً على شاطئ البحر بجوار مقبرة والشمس ثابتة فوقه ، والماء مستو كأنه سقف وقفت عليه السفن كالحمائم ، وعندئذ يرفع الشاعر صوته مخاطباً « الظهيرة الصامتة » رمز المطلق :

أيتها الظهيرة ، بالرغم من هذا الثبات فيك فأنى أنا وحدى السر المتغير فيك .
أما الأموات فقد ذهبوا يعانقون الفراغ وأصبحوا جزءاً من الطبيعة الميتة » .

وحين تهب الريح لتحطم هذا الصمت وتخرق هدوء ذلك السقف المائي وتدفع به نحو الصخور ، ندرك أن الشاعر قد عاد إلى الحياة ، وإن هذه الريح ليست إلا رمز الإبداع الشعري حين يفيض بالتعبير^(١١٧) .

غير أن منطق التطور أثبت أن كل هذه الفلذات من التأثير الرمزي لم تكن إلا مظاهر عابرة ، وأن محاولة بعث الحياة في النظرية الرمزية بصورتها المذهبية ضرب من المغامرة ، وأن على الشعراء — بدلاً من ذلك — أن يقنعوا باستغلال حصاد الرمزية فيما يخص القيم الفنية المحضة ذات الأثر البالغ في التيارات الأدبية المعاصرة .

(ح) الانهيار الرمزي وبواعثه :

يلاحظ « باورا » أن سر ضعف التيار الرمزي كان يكمن — منذ البداية — في رفضه لمنطق الواقع ، وانسحاب رواده من الحياة العامة ، وإيمانهم القاطع بأن غاية الشعر هي الوصول إلى مثل صفاء « الموسيقى » ، ساعين إلى وضع هذه العقيدة موضع التطبيق .
ولما كانت الكلمات محدودة بمعانيها ، وكان الشعر نفسه غير قانع باختطاف أمجاده من الموسيقى ، أصبحت النتيجة الحتمية أن يبدع الرمزيون شعراً لا يرقى إلى « النموذج »

(١١٦) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٥٢٨ - ٥٤٠ .

(١١٧) د : احسان عباس : فن الشعر (بيروت سنة ١٩٥٩ م) ص ٧٠ - ٧١ . وكذلك باورا :

تراث الرمزية ص ٥١ - ٥٣ .

الذى يحملون به من ناحية ، ولا يشبع فضول الجمهور من ناحية أخرى لما فيه من إبهام كان يصل أحياناً إلى حد الإغلاق^(١١٨) .

يضاف إلى ذلك أن ثقة الرمزيين أنفسهم بأصول النظرية كانت تتضاءل كلما تقدم بها الزمن : فمنذ سنة ١٨٩١ م أسس الشاعر الرمزي « مورياس » المدرسة الرومانسية منشقاً عن المجرى العام للمذهب ، بينما وجد آخرون من الجراة ما أعلنوا به أن « مالارميه » « لم يكن مفكراً كبيراً ولا شاعراً كبيراً » ، ومعنى ذلك « أن الرمزية كانت تذبح نفسها » على حد تعبير صحيفتهم الرسمية^(١١٩) .

وإذا كان هذا شأن الرمزيين أنفسهم ، فلم يكن غريباً أن يلاحظ بعض النقاد من خارج المذهب (رومان رولان Romain Rolland) ان الفترة الرمزية كانت « مرحلة رديئة من التعب والنورستانيا الصوفية » ، على حين يعلن مؤتمر الشعراء سنة ١٩٠١ م أن غالبية الشعراء ملتزمون بالإيقاع التقليدي وأنهم خصوم ألداء للشعر الحر^(١٢٠) .

بيد أن كل هذه البواعث تتضاءل بجوار ذلك الاعتقاد الذى بدأ يحتاج المحافل الأدبية منذ سنة ١٩٠٠ م بأن الرمزية ليست إلا نظرية الفن للفن فى شكلها المطلق^(١٢١) ، مما أدى إلى بزوغ كثير من المدارس الأدبية التى لم تكن تعدو «سلسلة من الضمائم وخليطاً من الطوائف الصغيرة المتعصبة»^(١٢٢) تتنافر بحسب الظواهر ولكنها جميعاً تتفق فى خصوصيتها « للرمزية » وتأخذ عليها :

أولاً : عزها للفنان فى نطاق «أدب من أجل الأدب» ، ونفيها له بعيداً عن الجمهور ، والحياة الحقة .

ثانياً : تشاؤمها وذوقها المعتل .

ويستقطب جوهر هذه الحركات الأدبية التى نشأت رد فعل لعزلة الرمزية وفنيتها الخالصة ، قول جورج دى بوهلييه Georges de Bouhélier (سنة ١٨٩٧ م) :

(١١٨) انظر المرجع السابق ص ١٤ .

(١١٩) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, Paris, 1938, P. 210.

(١٢٠) المرجع السابق ص ٢١١ .

(١٢١) المرجع السابق ص ٢٠٩ .

(١٢٢) المرجع السابق ص ٢١١ .

أن نرد إلى الإنسانية جمالها البطولي ، وأن نؤكد الروابط التي تصلها بالعالم ، وأن نوضح بشعاع قوى مكانها في الطبيعة . تلك هي رسالة الشاعر المعاصر » (١٢٣) .

* * *

بهذا انتهت رحلة « الرمزية » عبر فترة زمنية لم تستغرق أكثر من خمسة عشر عاماً . انتهت باعتبارها مذهباً ليبدأ تأثيرها الفني الشامل فيما تلاها من تيارات أدبية (١٢٤) ، وليتسع هذا التأثير ويرحب حتى يمتد إلى كثير من الآداب العالمية ، وذلك موضوع الفقرة التالية (١٢٥) .

(د) الامتداد الرمزي في الآداب العالمية :

وهو امتداد لم يكن — كما أشرنا سابقاً — رمزيًا خالصاً ، إذ كان يخضع للمناخ الجديد الذي يستتبت فيه ، ثم لعبقرية الكاتب وثقافته بعامة .

ففي الأدب الألماني : امتزجت الرمزية على يد « رينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke (١٨٧٥ — ١٩٢٦ م) بنزعة وجودية تعلن عن نفسها بذلك الضجر العميق الذي نحسه في كل قصيدة له ، بل في كل مقطع (١٢٦) ، وهي نزعة لا تطعن في أصالة قيمه الرمزية ولا تلغيها .

وتتجلى هذه الأصالة الرمزية في نظرة ريلكه إلى اللغة من ناحية ، ثم في جوهر تجربته الشعرية من ناحية أخرى ، ففيما يتعلق باللغة كان ريلكه يعتقد بأن اللفظ كأس أنت حر في طبيعة الشراب الذي تملأه به ، فكان لذلك يفرغ اللفظ من معناه ويملأه بالمعنى الذي يريد بقدرة فائقة جعلت كبار اللغويين في ألمانيا يعتقدون بأن الرجل ساحر (١٢٧) .

أما فيما يخص جوهر تجربته الشعرية ، فقد كانت تردد بين طرفين : الوحي الشعري

(١٢٣) المرجع السابق ص ٢١٢ .

(١٢٤) نرى هذا بخاصة في حركتين فنييتين كالتكعبية Cubisme والدادية Dadaisme

انظر : المرجع السابق ص ٢١٤ .

(١٢٥) انظر : م . ف . جويار : الادب المقارن : ترجمة د . محمد غلاب (القاهرة سنة ١٩٥٦)

ص ١٣٣ .

(١٢٦) انظر مقدمة « شعر ريلكه » تعريب الدكتور ممدوح حق (دار اليقظة العربية دمشق

سنة ١٩٦٢) ص ١٧ .

(١٢٧) السابق ص ٩ - ١٠ .

الذى لا يسخو عليه إلا نادراً ، ولحظات الطفولة العذبة^(١٢٨) التى يتحسر عليها فى شعر رقيق :

ايه ساعات الطفولة العذبة !! لم يبق خلف الصور إلا الماضى ، وأما المستقبل فلم يبق أمامنا منه شئ^(١٢٩) .

وبين الترقب والحسرة يولد طريق جديد وشعر جديد فيه نشوة المحب ، وفناء الصوفى الذى يرى وحدة الوجود خلف كل مظاهر التحول . . لقد وجد ريلكه طريق الخلاص فى « الموت » الذى لا يعنى بالنسبة له فناء أو عدما بل يعنى نوعاً من « التحول » « يخلق الحياة ولا يبنيها ، ويبديها ولا يدثرها ، ويتبدى بها ولا ينهيها ، فهو أولها وآخرها معاً ، وهو بذرتها وثمرتها »^(١٣٠) :

نحن لسنا إلا اللحاء والورق . أما الثمرة التى
فى اللب فليست إلا الموت الأكبر الذى يحمل
بذرتة كل فرد فى نفسه^(١٣١) .

إن الموت هنا هو الحقيقة الجوهرية الوحيدة فى الإنسان ، ولكنه موت يعنى بداية ميلاد غير مرئى ، فيه تتقمص الأشياء أشكال جديدة تحمل كل ديمومة الوجود وتدفعه ، أو هو بالأحرى نوع من الاتحاد الصوفى بمصدر الوجود ، بالاله الذى يحتفظ كل منا بقبس منه فى نفسه لنعود إليه يوماً ما كما تترد « بقايا الماء التائه » إلى ينبوعها الخالد^(١٣٢) .

إن شعر ريلكه — فى التحليل الأخير — إضافة جديدة للتراث الرمزي ، فهو لم يلمح من الوجود « ذلك الجمال المحض » الذى طلبه مالارميه ، ولم يره فى ذاته كما فعل فرلين ، بل كانت محاولاته استشفافاً للجوهر من خلال التحول ، وللخلود فى العدم^(١٣٣) ، وتغنيا بالموت الكبير كما كان يدعو .

(١٢٨) د : احسان عباس : فن الشعر ص ٧٥ - ٧٦ .

(١٢٩) « شعر ريلكه » تعريب الدكتور ممدوح حقي ص ٨١ .

(١٣٠) السابق ص ٢٠ .

(١٣١) السابق ص ٣٤ .

(١٣٢) انظر المصدر السابق ص ١٠٨ ، ١٣٥ .

(١٣٣) انظر : Bowra, The Heritage P. 222 - 223.

وليس شعر « ريلكه » هو النموذج الوحيد للتأثير الرمزي في الأدب الألماني فقد مس هذا التيار شاعراً آخر ، آمن كما آمن الرمزيون بمبدأ الفن للفن ، وهرب بنفسه من عالم الواقع إلى دنيا من الجمال المصطنع والتأمل الذاتي . . ونعني ستيفان جورج S. George الذي تبدو المفارقة واضحة بين نزعتة الذهنية وتلك المسحة الصوفية التي تترقق في شعر ريلكه فتعبه الكثير من الحرارة والجيشان^(١٣٤) .

أما الأدب الروسي : فقد قدم إلى النظرية الرمزية شاعراً من أعمق شعرائه وأكثرهم صدقاً وصراحة مع ذاته^(١٣٥) ، وهو الشاعر ألكسندر بلوك Alexander Blok الذي اصطبغت الرمزية في نتاجه بنزعة إنسانية هي مزيج من النبوة والعطف العميق على مستقبل الجنس البشري ، مما يبدو بوضوح في قصيدته « الطيار Aviator » حيث يرتاع الشاعر لمنظر آلات الدمار التي أنتجتها المدنية الحديثة ، متسائلاً عن البواعث التي تسوغ هذه المغامرة الحمقاء مهما كان تعبيرها عن التقدم الآلي الذي ليست له أهمية الوجود الانساني ذاته^(١٣٦) .

الرمزية في الشعر الانجليزي : وفي الشعر الانجليزي وجدت الرمزية أكثر امتداداتها خصوصية ، فمنذ سنة ١٨٧٠ م أخذ الشعراء الانجليز يدركون أن الطريق إلى انعاش تراثهم الشعري هو الطريق نفسه الذي يسلكه الفرنسيون ، ولكن تأثرهم بالشعر الفرنسي لم يبدأ بشكل جدي إلا في العقد الأخير من القرن التاسع عشر فقرأوا بودلير ، وترجموا « مالارمييه » و« فرلين » ، كما عرفوا غيرهم من رواد الشعر الرمزي^(١٣٧) . وسرعان ما ظهرت نتائج هذا التأثير في مؤلفات الكثير من أدبائهم ونقادهم ، وبخاصة « أوسكار وايلد Oscar Wild »^(١٣٨) و« آرثر سيمون Arther Symons » الذي كان لترجماته أكبر الأثر في تقديم الشعر الرمزي إلى جمهور الأدب الانجليزي .

(١٣٤) انظر : د . احسان عباس : فن الشعر ص ٧٧ - ٧٨ ، وكذلك « باورا » : المرجع السابق ص ٩٨ - ١٤٣ ، ثم انظر نموذجاً من شعره في : مصطفى عبد اللطيف السحرق : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٢٧ .

(١٣٥) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 255.

(١٣٦) لموقف خلفاء الرمزية من التقدم الآلي انظر : المرجع السابق : ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .

(١٣٧) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 256.

(١٣٨) انظر السابق ص ٢٥٨ - ٢٦١ .

على أن أثر « آرثر سيمون » في هذه المرحلة لم يقتصر على ترجمته لبعض الشعراء الفرنسيين واحتذائه لهم بل تعدى ذلك إلى تعريف الشعراء الانجليز بنظرية الشعر الرمزي من وجهة نظر نقدية ، أى أنه كان بمثابة « الوسيط » الأدبي بين المذهب الرمزي والشعر الإنجليزي ، ولهذا بدا تأثيره واضحاً في كل من تلاه ممن تتلمذوا على التيار الرمزي في إنجلترا . وكتابه « التيار الانحطاطي في الأدب » (١٨٩٣) ، و « التيار الرمزي في الأدب » (١٨٩٩ م) يعتبران في هذا الباب كتابين رائدين ، وإليهما يرجع الفضل في توجيه طائفتين من أعظم طاقات الشعر الانجليزي الحديث نحو المجري الرمزي . . ونعني بهما : « بيتس » و « اليوت » . . (١٣٩)

« وليم بتلر بيتس » W.B. Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) :

هذا الشاعر الايرلندي الأصل ، الذي أنفق حياته الفنية في البحث عن « صورة لاكتشاف العقل الحديث لنفسه » (١٤٠) والذي يعده باورا وريثاً للرمزية الفرنسية .

وقد استمد بيتس رمزيته من مصدرين أساسيين :

أولاً : محصوله من تراث الشعر الإنجليزي وبخاصة قراءاته لشعر بليك Blake وشيلي Shelley ، فقد أعانته هذه القراءة على اكتشاف رموزه ذات الطابع السحري (١٤١) .

ثانياً : تراث الرمزية الفرنسية التي لم يتأثر بها إلا في فترة متأخرة نسبياً ، وبالذات حين فرغ صديقه « سيمون » من ترجمته لبعض آثار هذا التراث ، إذ ذاك قرأها بيتس وأعجب بما فيها من فن خالص يعلو عن الظروف والأشخاص « وكل ما هو متغير ووقتي » . ولولا هذه الترجمات لما أتيح له - كما يعترف بذلك في « سيرته الذاتية » - أن يطلع على الشعر الرمزي بلغته الفرنسية ، إذ كان المامه بها ضعيفاً (١٤٢) .

وتتجلى أصالة بيتس في أنه لم يقبل النظرية الرمزية في صيغتها المطلقة ، بل أخضعها - وبخاصة في مرحلة نضوجه - لظروف العصر واهتمامات البيئة ، فيلاد النزعة القومية

(١٣٩) السابق ص ٢٦١ .

(١٤٠) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ترجمة جميل الحسني - المكتبة الأهلية بيروت سنة ١٩٦٣

ص ٤٩ .

(١٤١) Tindall, Forces PP. 267 - 268 .

(١٤٢) السابق ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .

وظهور المشكلات السياسية التي نشأت عنها حربان عالميتان والأثر المدمر الذي تركه العلم الحديث على المعتقدات ، والعودة إلى طرح كل ما يتعلق بالحق والقيم على بساط البحث من جديد . . كل هذه العناصر قد استوعبتها مخيلته وجعلتها جزءاً من الكيان الرمزي لشعره^(١٤٣) .

ولعل تمجيده للقومية الايرلندية هو المظهر الأساسي لهذه الاهتمامات العصرية ، ولكنه تمجيد لا « يصرخ » ولا تعلو نغمته بل يتخذ شكل السياحة في الماضي حيث يستمد الشاعر رموزه من رؤى الأجداد ومن الأساطير الكلتية القديمة ، وحسبك أن تقرأ له هذه الأبيات لتحس بغلبة الطابع القومي في شعره :

حين تصبحين عجوزاً هزيلة شائبة
فتميلين برأسك إلى النار تستدفئين ، افتحي هذا الكتاب
واقري ببطء . . وارخي لخيالك العنان . . وتذكرى
تذكرى النظرة الحلوة التي كانت لعينيك
وتذكرى ظلالها العميقة
ما أكثر الرجال الذين أحبوا لحظات رشاقتك المرحية .
ما أكثر الرجال الذين أحبوا جمالك كذباً أو صدقاً
إن واحداً فقط أحب فيك روحك المغربة
واحد فقط أحب أحزان وجهك المتغير^(١٤٤) .

غير أن اهتمام بيتس بمشكلات العصر لم يكن يعنى بالنسبة له موافقة الأنظمة القائمة سياسياً ودينياً واجتماعياً، إنه إن لم يكن في الطرف المعارض لها، فهو على الأقل في موقف الشك، فقيم العصر – في نظره – قد بلغت طريقاً مغلقاً، وكل منها تناقض الأخرى وترفضها، ومن هنا كانت وظيفة الشعر تحرير الشعور والذات من هذا الصراع باعطاء حق الأولوية للغريزة والعاطفة قبل جميع ضروب الفكر المنطقي المنظم بل وقبل مطالب المجتمع^(١٤٥) .

(١٤٣) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٥٠ .

(١٤٤) نقلا عن : بول دوتان : الأدب الإنجليزي (دار الفكر العربي ط سنة ١٩٤١) ص ٢٢٨ -

٢٢٩ (ولم يذكر له مترجم) .

(١٤٥) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٥٥ .

وإذا كانت هذه هي وظيفة الشعر — حسبما يرى ييتس — فكيف تتحقق شعرياً ؟
أعني ما هي الأداة الفنية التي تتيح للشعر أداء رسالته الجديدة ؟

إنها الرموز التقليدية التي تحتويها الأساطير والأقاصيص الشعبية القديمة^(١٤٦) ،
ثم هي الرموز الخارقة للطبيعة التي يهتدى إليها الشاعر عن طريق مزجه بين الحقيقة والخيال
في نوع من « الرؤيا » ، إذ بهما — بالرموز التقليدية والرؤيا — تنفتح مغاليق الحياة
اللاواعية ونصل إلى منابع الخيال المبدع^(١٤٧) ، التي حاول الوصول إليها من قبل رواد
الرمزية الفرنسية ، مع فارق أن هؤلاء توسلوا إليها بتراسل الحواس وفوضاها أحياناً ، أما
« ييتس » فوجد طريقه في السحر والرموز الشعائرية التي تجعل النشاط العقلي في حالة
غيوبة تتيح للشعور فرصة الانطلاق^(١٤٨) ، وهو ما نرى نموذجاً له في قصيدته « الرجل
والصدي » حيث تنحل العلاقات المنطقية بين جزئيات الصورة وتتداعى تداعياً حراً ، فيه
شفافية الرؤيا ونموضها في الوقت نفسه :

ولكن صه ، اننى فقدت الموضوع
فرحه أو ليله يبدو كلاهما كالحلم
هناك صقر أو بومة ضربا ضربتهما
وهما منقضان من السماء أو الصخر
وأرنب مضروب يصرخ
وصراخه يشثت أفكارى^(١٤٩) .

بهذه « الرؤى » الحرة حاول « ييتس » اكتشاف العقل الحديث والتعبير عنه
بلغة شعرية محافظة في بنائها وإيقاعاتها^(١٥٠) .

(١٤٦) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص : ٥٦ .

(١٤٧) السابق ص ٦٤ .

(١٤٨) Tindall, Forces P. 271.

(١٤٩) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص : ٧٧ .

(١٥٠) السابق ص ٥٠ .

وفي شعر ت. س. اليوت T.S. Eliot^(١٥١) (١٨٨٨ - ١٩٦٤) وجدت الرمزية لسانها الانجليزي المعبر^(١٥٢) ، كما أثرت عن طريقه في بعض الآداب العالمية التي لم يشذ عنها شعرنا العربي المعاصر .

ويبدو (اليوت) نموذجاً للشاعر الموسوعي ، فقد وضع نفسه في مهبط ثقافات مختلفة ومؤثرات غاية في التعقيد تمثلتها جميعاً طاقته الفنية وأحالتها خاتماً جديداً .

وصلته بالنظرية الرمزية نموذج لهذا التأثير الحر ، إذ لم يخضع فيها لصيغة مذهبية جامدة كما لم يستمدّها من طريق واحد ، فقد قرأ « لآثر سيمون » كتابه « التيار الرمزي في الأدب » ومن ثم بدأ إعجابه بشعراء الرمزية الفرنسية وبخاصة « بودلير » ، و « لافورج » ، الذي افتتن اليوت ببناؤه الشعري المعتمد على تيار الوعي بدلاً من السياق المنطقي^(١٥٣) .

ويظهر أثر « لافورج » بوجه أخص في بواكير شعر اليوت ، فهو يعترف بأن القالب الذي بدأ يكتب فيه سنة ١٩٠٨ م « مستمد مباشرة من دراستي للافورج^(١٥٤) » ، بل إن أشهر قصائده في تلك الفترة وهي « أغنية العاشق ج . الفريد بروفروك : The Love Song of J. Alfred Prufrock » تعتبر نموذجاً لهذا التأثير الواعي من حيث اعتمادها على المونولوج الدرامي dramatic monologue أو حديث الذات^(١٥٥) .

(١٥١) توماس ستيرنز اليوت : من أصل أمريكي ، درس في « هارفارد » و « السوربون » ثم استقر في إنجلترا ابتداء من سنة ١٩١٥ م حيث اكتسب الجنسية الإنجليزية . من أشهر قصائده : الأرض الخراب (١٩٢٢ م) و (الرجال الجوف) ١٩٢٥ م ومن أشهر مسرحياته « جريمة قتل في الكاتدرائية » (١٩٣٥) « اجتماع شمل العائلة » (١٩٣٩) و « حفل الكوكيتيل » (١٩٤٩) . توفي نهاية سنة ١٩٦٤ م بعد حياة أدبية مدوية كان مظهر تكريمها أن منح جائزة نوبل سنة ١٩٤٨ م . وله في بعض شعرائنا تأثير عميق . انظر : ترجمات من الشعر الحديث : ت. س. اليوت (دار مجلة شعر : بيروت سنة ١٩٥٨ ص : ١٤٩) ، وكذلك : لويز بوجان : الشعر : ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي (دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٦١) ص ١١٦ - ١١٧ ، لويس عوض : في الأدب الإنجليزي الحديث (الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٥٠) ص ٣٠٧ .

(١٥٢) Tindall, Forces P. 21.

(١٥٣) السابق ص ٢١ ، ٢٧٧ ، ٢٧٩ - كذلك : د : محمد غنيمي هلال : ما الأدب في نقد

ت. س. اليوت ، المجلة - يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٩٣ .

(١٥٤) لويز بوجان : الأدب الأمريكي في نصف قرن : الشعر ص ١١٥ .

(١٥٥) مرجع تندال السابق الذكر ص ٢٧٨ .

والقصيدة تصوير لشيخوخة العصر رغم ما يبدو عليه من مظاهر الشباب الزائف ،
وهى من ثم تصوير لهذا الاحساس ذاته عند «اليوت» ، ولكن الشاعر لا يفضى اليئابهذا
عن طريق البث المباشر بل يختار نموذجاً عصرياً — هو مستر «بروفروك» — الذى يقاسى
من ظمأ عاطفى لا يجرؤ على إشباعه^(١٥٦) ، إذ يخشى — إن هو تورط فى مغامرة عاطفية —
أن يرتد خائباً دون أن تشفع له شيخوخته :

لقد أدركتني الشيخوخة . . لقد أدركتني الشيخوخة ، ولسوف يضمم فخذاي
حتى تكثر الأطواء فى حجر سروالى^(١٥٧) .

هنا . . يبدو الوجه الآخر من «بروفروك» ، فهو لا يقاسى من هرم مبكر
وحسب ، بل إنه يعانى كذلك من سلبية هى فى الواقع مظهر تلك الشيخوخة ، وتردد
يذكر الشاعر بشخصية أخرى تعد رمزاً نموذجياً للتردد ، تلك هى شخصية «هملت» ،
مع فارق أن هذه الظاهرة النفسية تحولت فى «بروفروك» إلى سوداوية مرضية تتناول أدق
التفصيلات بطريقة ساخرة مريرة :

هل أسرح شعري إلى الخلف . . هل أتجراً أن آكل خوخة ؟ ! » .

ولعل هذا سر ما ينبعث فى تلك القصيدة من أبعاد إيحائية ، فتردد «بروفروك» بين
الإحجام والإقدام يقابله فى الوقت نفسه تعدد مستويات شخصيته : بين روح تنخرها
الشيخوخة وتنعكس معالمها على الجسد «صلعا فى الرأس وهزالاً فى يديه وساقيه» ، ومظهر
يغالب العجز بالتصايبى ويزيف حقيقته «بالباقة الصلبة والرباط الثمين» ، وهذه
المفارقة بين الشكل والواقع لا تقتصر على «بروفروك» ، بل تتعداه — باعتباره نموذجاً —
إلى شتى وجوه الحياة المعاصرة ، حتى فتنة «المرأة» لم تعد فى نظره فتنة حقيقية ، فالذراع
العارية البيضاء التى تزينها الأساور «تزغب بشعر كستنائى» حين تنعكس عليها أضواء
المصابيح^(١٥٨) ، ولعله بذلك كان يعتذر عن عجزه .

وإذا كان «اليوت» — فى هذه المرحلة من حياته الفنية — قد تأثر بلافورج فقد

(١٥٦) السابق ص ٢٧٨ .

(١٥٧) النص نقلاً عن : د : لويس عوض ، فى الأدب الأنجليزى الحديث ص ٣٠٩ .

(١٥٨) انظر ترجمة هذه القصيدة فى : ترجمات من الشعر الحديث : ت. س اليوت ص ٩٧ — ١٠٣ .

تأثر كذلك بيودلير^(١٥٩) ، وبخاصة في قصيدته الشهيرة «الأرض الحراب The Wast Land (١٩٢٢م) التي يمكن اعتبارها لوحة تحيط بالمنظر المعاصر بأسره^(١٦٠) ، وهي من هذه الناحية تستمد من المنبع نفسه الذي استمد منه بودلير صور الحياة الباريسية ، بل إن الأمر يتجاوز التأثير غير المباشر إلى الاقتباس الصريح^(١٦١) ، وهو ما نراه في نهاية المقطوعة الأولى من القصيدة المذكورة^(١٦٢) .

والقصيدة في بنائها الفني موزعة على خمس مقطوعات : (١) دفن الموتى (٢) لعبة الشطرنج (٣) موعظة النار (٤) الموت غرقاً (٥) ما قاله الرعد ، ولا يعتمد فيها الشاعر على التسلسل الروائي بقدر ما يعتمد على تداعي المكونات والصور ، ثم الاقتباس من التراث الأوروبي بأوسع معانيه تعبيراً عن انعدام الحواجز بين الثقافات ، ثم تفصيلات الحياة اليومية التي يضفي عليها جو القصيدة قيمة إيحائية ، أما أهم الأشكال الفنية التي اتكأ عليها الشاعر فقد تمثلت في « الأسطورة » وبخاصة « أسطورة الكأس المقدسة » و « الرؤيا السماوية » التي كان يبحث عنها أبطال القرون الوسطى نشداناً للخصوبة ، والتي يبحث عنها « اليوت » بغية بعث روحى جديد^(١٦٣) .

هذا البعث هو المقابل المفقود لما تعانيه المدينة الحديثة من جذب روحى^(١٦٤) ، وعقم شامل يعكس ما صنعتته الحرب الأولى من دمار مادي ونفسى :

تلك الجثة التي زرعتها في حديقتك في العام الماضي
هل بدأت تنبت ؟ وهل تزهو هذا العام ؟^(١٦٥) .

والواقع أن هذه الجثة التي يتحدث عنها الشاعر ، ليست — في مستواها الإيحائي —

J. Stewart, Poetry in France and England P. 154.

(١٥٩) انظر :

وكذلك د : محمد غنيمي هلال : ما الأدب في نقد ت . س اليوت : مجلة المجلة يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٩٥ - ٩٦ .

(١٦٠) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨ .

(١٦١) Tindall, Forces P. 280.

(١٦٢) ل . روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٦ .

(١٦٣) م . ل . روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٤ - ١٣٥ .

(١٦٤) Tindall, Forces P. 181.

(١٦٥) روزنتال : المرجع السابق ص ١٣٥ .

إلا الجثة الكبرى لجميع موتى الحرب الذين لا يفضلهم الأحياء في شيء ، إذ أصبحوا هم أيضاً أنصاف أموات :

مدينة زائفة .

تحت الضباب القاتم لفجر يوم شتاء

جمهور يتدفق فوق جسر (لندن) ، جمهور غفير

لم أكن أظن أن الموت قد طوى كل هذه الجموع » (١٦٦) .

وإذا كانت المقطوعة الأولى من القصيدة (دفن الموتى) رسداً رمزياً لهذا الجفاف الروحي ، فإن الجزء الخامس منها (ما قاله الرعد) يلخص مضمون الأجزاء الثلاثة الوسطى ، إذ يقول فيه الشاعر :

ابذل ، اعطف ، سيطر » (١٦٧) .

وكأنه يشير بذلك إلى ما تفتقده الحضارة الحديثة من قدرة على الحب والإرادة والتضحية وهي عناصر البعث المنشود ، كما أن نقائضها — وهي على التوالي موضوعات المقطوعات الثلاث الوسطى في القصيدة — مظاهر كبرى لهذا الجفاف الروحي الذي أشرنا إليه .

وربما استطعنا — لهذا السبب — القول بأن مقطوعات القصيدة الخمس ليست إلا وجوها متعددة لأزمة واحدة ، وبأن شخصياتها تمثل مواقف مختلفة لشخص واحد (١٦٨) يفتقد الحب ، ويقصر عن البذل ، وتعوزه السيطرة الكاملة على رغباته حتى يهتف مع الشاعر :

« مرحباً بالسلبية » .

على أن القصيدة لا تقف عند هذه الصرخة اليائسة ، فنهايتها استشراف لرؤيا

(١٦٦) السابق ص ١٦ .

(١٦٧) السابق : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٨ - ١٣٩ .

Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955. P. 194.

(١٦٨)

الخلاص ، يوحى بها الشاعر عن طريق مجموعة من الرموز التي تختتم القصيدة ، حين يصبح « الديك » ويخطف البرق الأبصار وتسقط الأمطار ، وتعلو هذه الترنيمة :
سلام . سلام . سلام^(١٦٩) .

* * *

ولعل هذين النموذجين قد أوضحا بجلاء أن تأثير « اليوت » بالنظرية الرمزية في تلك الفترة المبكرة من حياته الشعرية — وقد امتدت هذه الفترة حتى نهاية الربع الأول من القرن العشرين — لم يكن استسلاماً مطلقاً لصيغها المذهبية ، فرمزيته تفتقد هذا الاحساس المثالي الخالص الذى تمثل فى نظرية « العلاقات » كما عرفها آباء الرمزية ، كما أن تأثيره « ببودلير » لم يتعد بعض الصور التي أخذها عنه واستخدمها لغايات عصرية تقصر عن هذه الآفاق الميتافيزيقية الرحبة التي نلمحها فى شعر « بودلير » ، وأحرى بنا أن ننظر إليه — فى هذه الفترة — على ضوء علاقته بالمدرسة « التصويرية Imagist »^(١٧٠) التي ترجع بدايتها إلى سنة ١٩٠٨ والتي انضم إليها « اليوت » رسمياً سنة ١٩١٥م فأثر فيها وتأثر بها .

غير أن تحولاً خطيراً طرأ على فن « اليوت » فكراً وتطبيقاً ، مند بدايات الربع الثانى من هذا القرن — وبالذات سنة ١٩٢٧م — حين أعلن أنه « أنجلو كاثوليكي دينياً ، وكلاسيكي أدبياً ، وملكى سياسياً^(١٧١) » ، وقد انعكس هذا التحول على علاقته بالنظرية الرمزية . .

(١٦٩) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٤١ - ١٤٢ .

(١٧٠) المدرسة التصويرية : ترجع بدايتها إلى سنة ١٩٠٨ حين أسس الفيلسوف ت.اى هو لم T.E. Hulme نادياً فنياً بهدف تنشيط الشعر الإنجليزى كان نواة لهذه المدرسة التي حدد ذلك الفيلسوف أهدافها بقوله : ينبغى على الشاعر أن يتجنب تلك الحدود التي يفرضها الفكر على تدفق التجربة ، وأن يحاول — متحاشياً الشرح المنطقي — تجسيد مشاعره وأحاسيسه فى سياق من التشبيهات المادية Physical ومثل هذه التشبيهات والمجازات يمكنها أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه . وفى سنة ١٩١٢م حدد رواد هذه المدرسة — وعلى رأسهم ازراباوند Ezra Pound — مبادئها فى : المعالجة البشرية للموضوع ، والقصد والدقة فى استخدام الكلمات ، وأن يكون النظم تابعاً لتدرج النغم الموسيقى لا لتتابع الأيقاع المتساوى . انظر : تندال ص ٢٧٤ - ٢٧٧ ، لويز بوجان : الشعر ص ٧١ ، د. هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٣٢٤ ، فؤاد اندراوس : أدباء الأنجليز المعاصرون (الانجلو — القاهرة) ص ٤٠ - ٤١ .

(١٧١) ترجعات من الشعر الحديث : ت . س اليوت ص : ١٤٩ ، وكذلك : ستانلى هايمن : النقد

الأدبي ومدارسه الحديثة ج ١ ص ١٥٢ - ١٥٣ .

الرمز والرمزية

يقول « تندال » : مثلما اقترب اليوت في قصائده الأخيرة من المسيحية كان اقترابه من الرمزيين ، فلم يعد يتكىء بصفة أساسية على « الصورة الشعرية » بل أصبح اهتمامه منصباً على إثارة الفكر والشعور عن طريق « الايقاع » و « التقريبات الثرية الموحية » و « التعازيم incantations » ، وتشظى الأفكار^(١٧٢) على نحو أكثر صفاء وتجريداً .

ولعل قصيدته « أربعاء الرماد Ash Wednesday » سنة ١٩٣٠ م من أغنى النماذج بخصائص هذه المرحلة ، وفيها يندمج آخر أثر لما كان يحسه الشاعر من مرارة بيوادر شجن جديد تعبر عنه مواقف غنائية ذات نبرت مسيحية واضحة :

أيتها الأخت المباركة . . أيتها الأم المقدسة
يا روح النافورة ، يا روح الحديقة
لا تدرينا نخدع بالزيف أنفسنا^(١٧٣) .

* * *

وتمتد هذه المرحلة من فن اليوت لتستغرق معظم شعره في الشطر الأخير من حياته ، فالواقع أن ما كتبه منذ ذلك التاريخ ليس إضافة إلى ما فات بقدر ما هو تنمية له .

* * *

هذه في إيجاز الظروف العامة لنشأة الظاهرة الرمزية وتطورها وامتدادها ، وقد رأينا أن هذه النشأة كانت نتيجة حتمية لبواعث سياسية واجتماعية ونفسية شكلت المنظر التاريخي لهذا العصر ، وقد كان لتغير هذه البواعث على المسار الزمني أكبر الأثر فيما طرأ على الرمزية من تطورات عرضنا لها على ثلاث مراحل : كانت الأولى منها رصداً لتاريخ الرمزية من خلال روادها الأول : بودلير وفرلين ورامبو وما لارمييه ، ثم كانت الثانية اكتشافاً للمذهب على أيدي من قننوا له وحددوه ، ثم انقلبوا عليه فزقوه بهذه الموجات التي ارتدت عنه كابية ، أو انشقت عليه فلم يبق لها منه سوى الشكل ، ثم كانت المرحلة الثالثة أو فترة الانهيار الذي ألحنا إلى أهم أسبابه ومظاهره .

ثم كانت بقية الصورة أن نعرض لهذا المذهب — في إجمال — منتقلا من بيئته الفرنسية الأم ، ممتداً إلى مناخات أدبية جديدة احتضنته وصبغت بالوان خاصة ظهرت

(١٧٢) Tindal, Forces P. 281-282.

(١٧٣) النص منقول عن ترجمة للدكتور لويس عوض : الكاتب يونيو سنة ١٩٦١ ص ١٣١ وما بعدها .

فيها قسّات التراث القوي وهموم البيئة المحلية ، كى يتبين الغيرون على أدبنا العربى أن التأثير بمذهب أدبى ما لا يعنى المحاكاة المطلقة ، كما أن أدبنا العربى من الناحية المقابلة لم يكن بدعا من الآداب العالمية حين تنفس بملء رئتيه رياح هذا التطور الجديد .

ولئن أعوز هذه الصورة للتاريخ الرمزي البسط والتفصيل ، فلم تعوزها الإحاطة بالخطوط العريضة والمؤثرة ، ولولا حرصنا على صلابة المنهج الذى رسمناه لهذا البحث لكان فى الإمكان أن نشير إلى بعض من أغفلناهم عامدين من الشعراء المعاصرين الذين يمارسون - حتى الآن - نوعاً من التأثير فى شعرنا الحديث^(١٧٤) ، ولكان فى وسعنا كذلك أن نقف عند بعض الآداب الشرقية التى تأثرت بالرمزية ، وبخاصة الأدب الهندى ممثلاً فى شاعره العظيم « رانيدراتات تاجور » (١٨٦١ - ١٩٤١) الذى جمع بين حكمة الشرق وثقافة الغرب ، فى إطار إنسانى لا يعرف الحدود ، روحانى يرى الخالق فى كل مظاهر الطبيعة : فى حفنة التراب وأفواف الورود وزبد الأمواج مع رمزية شفافة تتخللها روح غنائية عذبة^(١٧٥) .

* * *

ولعله قد تبين من خلال الهيكل العام لهذا الفصل أن الرمزية لم تكن أسلوباً فى التعبير وحسب ، بل كانت فوق ذلك نظرية فى الشعر لها أسسها الفلسفية والجمالية وهو ما سنعرض له فى الفصل التالى .

(١٧٤) نذكر منهم - من شعراء الانجليزية - ادith سيتويل Edith Sitwell - وبها تأثر شاعرنا العربى « بدر شاكر السياب » فى بعض قصائده ، والدوس هكسلى Aldos Huxley و « ديلاى توماس Dylan Thomas » و « جيمس جويس James Joyce » وسواهم كثيرون : انظر « تندال » فى :

The Literary Symbol, P. 3.

Forces in Modern British Literature, PP. 282-286.

(١٧٥) انظر على سبيل المثال ديوانه « جنى الثمار » ترجمة د : بديع حق ، ونشر دار القلم (الألف كتاب) سنة ١٩٦١ - والشاعر فيما عدا ذلك دواوين : البستاني - الهلال - مكتب البريد - جيتنجالى - شيرا - البيت والعالم . وقد نشرت جميعاً مترجمة ضمن مشروع الألف كتاب فى عيد ميلاده المئوى سنة ١٩٦١ م .

الفصل الثاني

الجمال الرمزي

نعرض في هذا الفصل للوجه الجمالي من نظرية الشعر الرمزي ، فنيين أولاً مفهوم الشعر على ضوء هذه النظرية ، وموقعه بين الالهام والصنعة ، معقبين بتحديد فكرة الرمزيين عن الاستقلال الفني والغاية من الشعر إن كانت له عندهم غاية سوى ذاته ، ثم نشرح بعد ذلك فلسفة الرمز على ضوء نظريتهم في « العلاقات » ، مختتمين هذا الفصل بتحليل للخيال الرمزي في أهم مصادره : « الحلم الرمزي » .

المفهوم الرمزي للشعر

يبدو أن انعطاف الرمزيين تجاه ما في الواقع من قيم مثالية كانوا يحسون بها إحساساً غامضاً ، أفضى بالكثيرين منهم إلى النظر إلى الشعر بوصفه رياضة على المعرفة الغيبية mystical knowledge^(١) قبل أن يكون تجربة فنية مادتها الكلمات واللغة عموماً .

ولعل « بودلير » كان يلمح هذا الجانب حين قرر أن صياغة التجربة في شكلها اللغوي تأتي في المقام الثاني من عملية الإبداع ، التي تتميز — في الدرجة الأولى — بسمتها الغيبية ، وأن الرمز ليس صورة لغوية أو كلمة تستمد جمالها مما تدل عليه ، بل هو واقعة أو تجربة حية ذات معنى روحي هو مصدر ما فيها من قيم جمالية^(٢) .

ومن هنا كان الشعر عند بودلير ضرباً من الكشف « يكنى نفسه بنفسه^(٣) » لأنه يرتفع عن أدراان الواقع إلى حيث يطرق أبواب المجهول ويستشرف أفق الجمال الخالد في نوع

(١) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, Oxford, 1950, P. 298.

(٢) السابق ص ٢٧٠ .

(٣) أنطون كرم : الرمزية ص ٤١ .

من الاتحاد الصوفي ، كثيراً ما يتخذ عند الشاعر صورة الحلم « برحلة » ذات مضمون مثالي^(٤) لا نخطئه في قصيدته « سمو Elevation » :

طوبى لمن كانت أفكاره وخواطره كالقنابر
مصعدة كل صباح إلى معارج السموات ، حرة طليقة
فيخلق ويشرف على الحياة ويدرك دون عناء
لغة الزهور وسر الكائنات الصامتة^(٥) .

ولأن من طبيعة هذه « الأحلام » الهروبية ألا تدوم ، كان الشاعر سرعان ما يصطدم بيشاعة الواقع في ألم ويأس وتمرد ، وهنا يتبدى له الشعر عزاء عن النشوة الذابلة ، ووسيلة لتحويل الألم إلى لذة واستنباط الجمال من خلال الركام العفن^(٦) .

وإذا كان الشعر — في اعتبار « بودلير » — حاملاً بالمثل من ناحية ، وطريقة لتثيت رؤى هذا المثل بعد تبدد الحلم — من ناحية أخرى ، فإنه كان بالنسبة لفرلين « حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله^(٧) » ، وفي هذا ما يسمح لنا بملاحظة مدى المفارقة بين الشاعرين ، فعلى حين يبدأ « بودلير » من الواقع ويتجاوزه لاكتشاف ما بين مظاهر الوجود من « علاقات » ، نرى « فرلين » يبدأ من الذات لينتهي بها في رحلة ضبابية تستمد غموضها من غموض موضوعها .

ويبدو « مالارمي » أقرب — في فهمه للقصيدة الشعرية — إلى « بودلير » منه إلى « فرلين » ، فالقصيدة عنده « واسطة » بين المادة والفكرة واستنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل العمل الفني حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة^(٨) .

ولكن . . كيف يبلغ العمل الشعري هذا المستوى من التجريد ؟ لكي يتحقق هذا يرى « مالارمي » أن على القصيدة أن ترتفع فوق التعبير الشخصي إلى مستوى من الموضوعية

(٤) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 139.

(٥) انظر ترجمة هذه القصيدة في : أزهار الشر — ترجمة محمد أمين حسونة ص : ٤٢ ، ٤٣ .

(٦) J. Stewart; Poetry in France and England, P. 140.

(٧) أنطون كرم : الرمزية ص ٥٠ .

(٨) Tindall, Forces P. 252.

يوحى بالمناخ الداخلى للذات^(٩) عن طريق استغلال إمكانات الموسيقى الشعرية فى خلق حالة من الدهول والنشوة المطلقة . . . وهى غاية كانت من الصعوبة بحيث انتهت بملازميه إلى إحساس مرير بالفشل :

منجم لا غناء فيه :

الليل واليأس والأحجار الكريمة^(١٠) .

ولعله قد لوحظ من هذا أن نظرات آباء الرمزية إلى الشعر - على تعدد صيغها - تتفق جميعاً فى اعتباره أمراً يتجاوز الدلالة اللغوية والموضوع . وقد كان هذا أساساً بنى عليه دعاة الشعر الخالص - فى الربع الأول من هذا القرن - نظريتهم القائلة بأن الشعر «نفحة سحرية» تتخطى العناصر الشكلية فى القصيدة وإن استفادت بما فيها من قيم إيحائية ، «فليس الشعر شعراً لما فيه من صور حية وأفكار وعواطف ثم إبهام وشئ فائق الوصف ، لكنه شعر أولاً لأنه يتضمن شيئاً فائق الوصف ثم لما فيه من صور وأفكار وعواطف مرتبطة بهذا الشئ ارتباطاً وثيقاً» و «لكى نجيد قراءة الشعر ليس لزاماً علينا أن نفهم المعنى دائماً . . . الشعر فوق أساليب الكلام ، فوق العقل والخيال والحس ، فوق تحليل اللغوى أو الفيلسوف ، وفوق الترجمة والموضوع والتلخيص ومعنى اللفظ والعبارة ، وتسايل الأفكار وتدرجها المنطقى ، فوق العواطف والانفعالات»^(١١) .

وحدة الفنون وصلة الشعر بالموسيقى :

وإذا كان موضوع الشعر الرمزي على هذا المستوى من التجريد الذى يقصر عنه الشكل اللغوى بحدوده الدلالية كان لابد من استغلال الخصائص النغمية فى الموسيقى للإيجاء به ، إيماناً من الرمزيين بوحدة النشاط الجمالى فى جوهره رغم تعدد الفنون .

* * *

Tindall, The Literary Symbol, P. 50.

(٩)

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12.

(١٠)

(١١) من أقوال هنرى بريمون Henri Brémond صاحب كتاب الشعر الصافى Poésie Pure -

نقلا عن : روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص : ١٠٦ .

وقد أتاحت لهم هذه النظرية استغلال بعض امكانات الفنون الأخرى في تحقيق الإيجاء الشعري^(١٢) ، حتى لقد طمح « مالارميه » ، في المرحلة الأخيرة من حياته الفنية إلى استنباط ما في الشعر من قيم شكلية عن طريق هندسة الكتابة ، وتنظيم الكلمات فوق الصفحات تنظيمًا توحى فيه علامات الترقيم ومسافات الفراغ البيضاء بقدر ما توحى الكلمات ذاتها ، وفي هذا ما يقترب بالشعر من نطاق الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم والتصوير^(١٣) .

غير أن الموسيقى كانت بطبيعتها أقرب وأهم الفنون التي اتكأ عليها الرمزيون بدافع الصلة الوثيقة التي تربطها بالشعر ، « فما الموسيقى إلا شعر صوتي » كما يقول جويو^(١٤) ، ثم لأنها تعبير عالمي وليست لغة اقليمية ، وأخيراً لما تتكشف عنه من وضوح نسبي مبعثه الانسجام والتناسب بين نغماتها ، ولعل هذا الانسجام هو جوهر تلك « الحالة » التي كانت تستغرق « مالارميه » ، وهو على مشارف الابداع : « في البدء يملأ نفسي تهيؤ موسيقى ، ولطالما أرى أمامي عنصر القصيدة الموسيقى عندما أجلس للنظم^(١٥) » .

ونخطيء حين نظن حديث الرمزيين - وبالذات « مالارميه » - عن أهمية الموسيقى بالنسبة للشعر لا يعنى سوى المستوى الشكلى للموسيقى : النغمات والإيقاعات والجمل ، إنه يعنى كذلك - وفي المقام الأول - تلك النشوة الجمالية المتفردة التي توحىها الموسيقى ولا تستطيع أن تدل عليها الكلمات ، يعنى ذلك الكمال الغائب الذى يند عن التحقيق ، يعنى ذلك الصمت الذى يمكن أن يكون أكثر موسيقية من الغناء ما دام يحفل بهذا الانسجام الذى يحلم به الرمزيون شعرياً^(١٦) .

لا غرو إذن أن يقف « مالارميه » مبهوراً بهذا التناغم الذى تسمعه الروح حين تبصر ما بين النجوم من تناسب بديع يتشكل فى صور من الجمال المثالى على الشاعر أن يوحى بها وبماتشعه من موسيقى غير مسموعة^(١٧) .. ولا غرو كذلك أن يرى « فرلين » فى الموسيقى معنى مثاليًا - لا إيقاعياً فقط - وكأنها روح الشعر وجناحه الأثيرى : يقول :

(١٢) A. G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 163.

(١٣) انظر : دليس هويسمان : عالم الجمال : ترجمة أميرة مطر ص ١٢٤ .

(١٤) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة سامى الدروبي ص ١٢٨ .

(١٥) انظر : أنطون كرم : الرمزية ص ٧٥ ، ١٥١ .

(١٦) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 11.

(١٧) السابق والصفحة نفسها .

بالموسيقى أيضاً ودائماً .
ليكن شعرك هو الشيء المحلق
حتى ليحس فيه بما يهرب من الروح عابراً
نحو سموات أخرى^(١٨) .

* * *

وقد كانت تلك المحاولة من جانب الرمزيين للإيحاء بموضوع شعري على هذه الدرجة من الغموض والعمق محاولة رائدة بقدر ما هي شاقة ، وقد يكون ضرورياً أن نعرض لموقفهم من الإلهام الشعري والصنعة ، حتى نكون على بينة من ذلك الجهد الذي كانوا يعانونه في الابداع .

أما « بودلير » فيرفض الإلهام الشعري بمعنى الفيض التلقائي الذي عرفته الرومانتيكية ، ويرى فيه مزلقاً يتعرض بسببه الشاعر « لخطر الخضوع للصور التقليدية ونقل وجوه الحلية البلاغية التي هي ألصق بالنظم منها بالشعر الاصيل^(١٩) » ، ولكنه يقبله شريطة أن لا يفهم منه سوى « الاستمرار في العمل^(٢٠) » على حد تعبيره .

وقريب من هذا موقف « مالارمي » الذي لم يصرح برأيه في « الإلهام » وإن كانت معاناته المضنية في العمل الشعري تأكيداً لميله إلى اعتبار الشعر جهداً ومعاودة ، « فالصدفة — كما يقول — لا تخلق بيتاً شعرياً^(٢١) » ، والقصيدة كرمية الرد تكررها أكثر من مرة أملاً في شيء قد لا تحصل عايه مطلقاً . ولن نخطئ صدى هذه النظرة في أفكار أبناء الرمزية ، وبخاصة « بول فاليري » ، الذي نفي عن الشعر طابعه السحري ورأى فيه اختياراً وحاجة إلى الكتابة متى توفرت أدواتها ، فالآلة « تنعم علينا بمطلع القصيدة دون مقابل ، أما البيت الثاني فعلياً نحن أن نؤلفه^(٢٢) » ، ومن هنا كان عليه أن يفكر في إحدى قصائده — « المقبرة

(١٨) السابق ص ٩ .

(١٩) د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ط ٣ ص ٣٧٦ .

(٢٠) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتدوقه — ترجمة د . محمد إبراهيم الشوش (منشورات مكتبة

ميمنة) — بيروت سنة ١٩٦١ ، ص ٢٥ .

(٢١) أنطون كرم : الرمزية — . ص ٩٨ .

(٢٢) دنيس هويسمان : علم الجمال ص ٩٢ .

البحرية» — طيلة عشرين عاماً^(٢٣) !!

ومع ذلك يجب أن نحذر الاعتقاد بأن ميل الرمزيين إلى «الصنعة الشعرية» إقرار بمبدأ التكلف والافتعال في الصياغة ، إذ يجب أن تجود هذه الصنعة حتى تختفي كما يشير «بيتس» :

قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات
ولكن إذا لم يبد كأنه وحى البديهة
فإن كل صناعاتنا في اللفق والفتق هباء^(٢٤) .

وربما تحتم علينا بعد هذا أن نتساءل عن غاية ذلك الجهد إن كانت له غاية ... بعبارة أخرى : ما موقف الشاعر الرمزي من استقلال الفن ؟ وما مدى ارتباطه بالواقع ؟ وأين موقع نظرية الشعر الرمزي بين التعليمية والتأثير ؟

نظرية الشعر الرمزي

بين التعليمية والتأثير

يقرر باورا أن العمل الشعري — من حيث غايته — يتردد بين طرفين : التعليم instruction والتأثير أو السحر magic ، فعلى الطرف الأول تقع نظرية الشعر الكلاسيكي ، وعلى الطرف الآخر تقف النظرية الرومانتيكية مؤكدة أن الشعر لا يقرر وإنما يبدع . لا يعلم ولكنه يؤثر ، ومن الموقع ذاته ستبدأ النظرية الرمزية دعوتها إلى تقويم الشعر على أساس ما يخلفه في النفس من آثار إيجابية .

والحق أن صياغة القضية على هذا النحو أمر لم تتعرض له الأجيال الغابرة من الشعراء ، فلم يكن الشاعر القديم بحيث يفرق بين التعليم والتأثير ، كما لم يكن متوقعاً منه — في الظروف التي نشأ فيها — سوى أن يكون مربياً وشاعراً في الوقت نفسه ، وهو ما لا يتوفر للشاعر

Tindall, The Literary Symbol, P. 254.

(٢٣)

(٢٤) نقلاً عن : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٩١ .

الحديث الذى اقتنص منه العلم كثيراً من وظائفه التقليدية من ناحية ، وأصبح عليه - من ناحية أخرى - أن يحتمل منافسة مناهج الدراسات الانسانية المعاصرة له فى الصق ميادينه وأكثرها خصوصية : النفس البشرية^(٢٥) .

ومن ثم لم يعد أمام الشاعر إلا أن يكون شاعراً وحسب ، ولم يبق أمام الشعر إلا أن يعود إلى طابعه السحرى العريق ، الذى يشبه « الصلاة » كما يقول « هنرى بريمون » ، وأن تقتصر وظيفته على التأثير الإيحائى ، وهو ما يتجلى بوضوح فى الشعر الرمزي ، وبخاصة شعر « مالارميه » الذى يخلق فى قرائه حالة معقدة يلعب الفهم فيها دوراً ثانوياً^(٢٦) .

ويبدو موقف « مالارميه » فى هذا الصدد وثيق الصلة برأيه فى استقلال الفن ورفض أية قيمة عملية تكون هدفاً له ، وهو لهذا يربط بين الشعر والغناء (فى مؤلفه شروود Divagations) مقررراً أن كلاً من الحلم - وهو جوهر الشعر الرمزي - والأغنية ليس موضوعاً للتعامل المادى بين الفنان والجمهور ، فالشاعر يغنى لنفسه وليس للآخرين ، وهم أحرار فى أن يستمعوا إليه أولاً^(٢٧) .

وموقف « بودلير » فى هذه الناحية أكثر اعتدالاً من موقف « مالارميه » ، لأنه يرفض أية غاية خلقية تفرض على العمل الفنى من خارجه ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يرى ضيراً فى أن تشرق هذه الغاية من داخل العمل ، وتنساب فيه كما تنساب السوائل اللطيفة ، « فالأخلاق - كما يقول - لا تدخل فى الفن باعتبار أنها غاية ، وإنما تتمترج فيه كامتراجها بالحياة نفسها »^(٢٨) و « فى الأجواء الأثيرية للشعر الحقيقى لا يمكن للشر أن يوجد أكثر مما يوجد الخير »^(٢٩) .

ولنا أن نلاحظ مدى منطقية هذه النظرة من « بودلير » مع رأيه فى صلة الذات بالموضوع أو الفنان بالواقع ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه مقرررين أن « بودلير » لم يبلغ الواقع إلغاء تاماً ، بل أعاد تقييمه من جديد بمقياس الذات وبشروطها ، ومن ثم أصبح الواقع عنده « واقعاً » من خلال الذات ، كما أصبح « الفن الخالص » - على حد قوله -

Bowra, The Heritage of Symbolism PP. 219-220. (٢٥)

Bowra, The Heritage PP. 220-221. (٢٦)

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 155 - 156. (٢٧)

(٢٨) نقلا عن روز غريب : النقد الجمال ص ٦٥ .

(٢٩) نقلا عن دنيس هو يسمان : علم الجمال ص ١١٩ .

تعويذة إيجائية تضم الذات والموضوع في وقت واحد معاً ، تضم العالم الذى يكتنف الفنان والفنان نفسه» (٣٠) .

تأسيساً على هذا الموقف الذى يجمع بين ذاتية الفنان وكيئونة الواقع يقيم بودلير ما أسماه نظرية « الوحدة الكاملة l'unité integrale » مقررًا أن الفن الحق هو ما ينسجم مع منطق الحياة بقدر ما ينسجم مع منطق الجمال (٣١) . ولعل في هذا تفسيراً لتلك النزعة الشريرة التى تسرى خلال ديوانه « أزهار الشر » ، إذ كان يرى فيما ندعوه « شراً » نوعاً من الجمال — من ناحية — ورعاية لطبيعة الحياة من ناحية أخرى ، وهو ما يشير إليه في إحدى قصائده بقوله :

« أيها الجمال : ما همى إن كنت تنتمى إلى ملائكة الرحمن أم لشياطين السعير » (٣٢) .
وواضح أن هذه النظرة الجمالية الجديدة تتجاوز حدود الجمال التقليدى إلى حيث تصبح نوعاً من « الرؤيا الذاتية » وكشفاً عما وراء الظواهر من عناصر أبدية ، « فالجمال — كما يقول — مكون من عنصر أبدى خالداً لا يتغير ، يصعب للغاية تحديد كميته ، ومن عنصر نسبي مشروط بالظروف » (٣٣) .

ولكن هذا العنصر الأبدى ليس — في رأيه — خيراً محضاً ، كما أنه ليس سروراً محضاً ، بل ربما كان الألم أبرز خصائص الجمال . « لا أنكر أن السرور قد يقترن بالجمال ولكنه زينة رخيصة له . بينما الحزن والشقاء هما رفيقاه العظيمان ، بحيث لا أستطيع أن اتصور جمالاً لا حزن وراءه » (٣٤) ومن هنا كان « الشيطان » في نظره النموذج الكامل للجمال المؤلم ، ولعله لم يكن كذلك إلا لأن « بودلير » يرى فيه صورة ذاته الشقية المرجومة التى يقهرها الندم والصبوة معاً :

حول جنتى أحسست بالشيطان
إنه يسبح حولى كهواء غير محسوس

(٣٠) نقلا عن د . مصطفى سوييف : الأسس النفسية للأبداع الفنى فى الشعر خاصة ص ٨٣ .
(٣١) انظر نص حديث بودلير عن هذه الوحدة فى : د : محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣١٤ - ٣١٥ .

(٣٢) أزهار الشر : ترجمة محمد أمين حسونة ص ٦٩ - ٧٠ .

(٣٣) نقلا عن جان بول سارتر : بودلير ص ١٩٩ .

(٣٤) د . إبراهيم ناجى : بودلير وقصائده من ديوانه : أزهار الشرط ١ سنة ١٩٥٤ القاهرة ص : ٣١ .

أستنشقه وأحس به يحرق رثى» (٣٥) .

ولئن كان ولع «بودلير» بشيطانه نوعاً من الإسقاط — بمصطلح التحليل النفسى — أو الغرام بالمثل ، لقد كان من زاوية أخرى امتداداً مع نظراته إلى الإنسان الذى يجمع — فى رأى بودلير — بين طاقتين متعارضتين : «الهية» و «حيوانية» ، وكل منهما دليل على الأخرى ، وكل منهما — كذلك — فى صراع مع الأخرى على نحو يبدو فيه الانسان — أو بودلير ذاته — نموذجاً للتوتر بين حركتين ، إحداهما تتجه نحو الأعلى والأخرى نحو الأسفل (٣٦) ، وهو ما تشير إليه إحدى قصائده :

عندما يطلع الفجر الأحمر على خطيئة
وبينما يختلج الشرف الغالى اختلاجة الندم
فإن هناك تعويضاً غريباً يقوم

إذ يستيقظ ملاك من خلف هذه الوحشية» (٣٧) .

آية هذا أن «بودلير» — مستفيداً من آراء الفيلسوف الألمانى «كانت» والشاعر الأمريكى «ادجار آلان بو» — لا ينفى الطابع الخلقى عن الفن إذا انبثق من داخل العمل ذاته بحيث يرى فيه الشاعر جمالاً يعد التمرد عليه نشازاً فيما أسماه «بالإيقاع العالمى» وخيانة للمشاعر المرفهة (٣٨) ، وأن مفهوم الجمال بالنسبة له قد اكتسب — شأن كثير من الرمزيين — قيمة غيبية ومثالية غير مقيدة بحدود الواقع ومنطق الطبيعة ، بل إن الطبيعة أضححت فى نظره بؤرة للخطيئة ومنبعاً للشر ، «فالجريمة التى ذاق الحيوان البشرى طعمها فى بطن أمه هى بالأصل طبيعة ، أما الفضيلة فهى على العكس مصطنعة» (٣٩) ، حتى الطبيعة النباتية — وهى مصدر الهام رومانسى — يرفضها بودلير : «اننى لن أصدق أبداً أن روح الآلهة تسكن فى النباتات ، وحتى لو سكنت فيها فلن أهتم بها كثيراً» (٤٠) !!

(٣٥) المصدر السابق ص : ٨٣ .

(٣٦) انظر : سارتر : بودلير ص ٣٩ — ٤١ .

(٣٧) بودلير وقصائده من ديوانه أزهار الشر ترجمة د : إبراهيم ناجى ص : ١٢١ .

(٣٨) انظر : د : محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٣ — ٣٢٤ .

(٣٩) سارتر : بودلير ص ١١٠ .

(٤٠) السابق ص ١١٣ .

ولن نعدم هذا الطابع المثالي — فيما يخص علاقة الشاعر بالواقع ومفهوم الجمال — عند غير « بودلير » من آباء الرمزية ، فنحن — في نظر فرلين وأتباعه — لا ندرك الأشياء إلا عن طريق إحساسنا بها ، وهذه الأشياء توجد داخل نفوسنا بل لو شئنا اقلنا : إنها هي ونفوسنا شيء واحد . فنظرتي إلى الطبيعة هي حياة عقلية نفسها ، وإذا رسمت منظراً طبيعياً حسبما أراه ، فعني ذلك في حقيقة الأمر أنني أبوح بأسرار نفسي ، ذلك أن الانفعال الذي يملأ جوانح نفسي يخلع صبغته ولونه على رؤيتي لهذا المنظر^(٤١) .

أما « مالارمي » ومن احتذاه فلم يكن الأمر عندهم أمر كشف عن حساسية شخصية أو رداً للطبيعة إلى الذات بقدر ما كان محاولة للوصول إلى المعنى المخض للأشياء ، والكشف عن القوانين الخفية للطبيعة والوجود عن طريق الإيحاء بها^(٤٢) بعد تمزيق ذلك القناع الخارجي الذي يحجبها .

وبقليل من النظر يتبين أن ذلك المعنى المخض الذي أراد « مالارمي » استشفافه من خلال كثافة المادة ، هو نفسه ما كان يعنيه حيث تحدث عن « الجمال المثالي » أو « الجمال المخض » ، فالفكرة المطلقة عن الشيء هي مثاله الجمالي في الآن ذاته ، وعالم الأفكار هو عالم الجمال والكمال المجرد^(٤٣) ، وترتيباً على هذا نرى « مالارمي » إذا حدثنا عن « زهرة » — كنموذج — لا يعني جرمها بل يرمي إلى معناها المطلق الذي لا وجود له في عالم الواقع كما يقول : « هي فكرة أيضاً ، وعذبة ، ولا وجود لها بين كل باقات الزهور »^(٤٤) .

ولكن حذار أن نفهم من هذه المثالية أي معنى ديني ، فالحق أن مثالية « مالارمي » لا تعدو نوعاً من التصوف الجمالي الذي لا يتحقق بالتبطل الديني بل بالمجهود العقلي والمعاناة الفنية ، ورياضة الكلمات ولو بتعطيلها عن الدلالة ، وتجديد التراكيب ولو بتحطيم القاعدة اللغوية . . أملاً في الإيحاء بالفكرة المثالية للأشياء^(٤٥) .

فإذا خطونا مع مسيرة الزمن قليلاً وجدنا صدى هذا الموقف المثالي عند أبناء الرمزية : « فاليري » و « بيتس » وغيرهما ، وفيهم جميعاً لا نخطيء هذه النظرة الذاتية التي ترد

(٤١) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ترجمة د : محمود قاسم ص ٤٦٦ ، ٤٦٧ .

(٤٢) السابق : ص ٤٦٦ - ٤٦٧ .

(٤٣) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 151.

(٤٤) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 5.

(٤٥) لانسون ص ٤٦٤ - ٤٦٥ .

الواقع المتكرر إلى وحدة مصدرها النفس الشاعرة ، على نحو تنهار فيه الحواجز بين الفنان والعالم الخارجى بطريقة تختلف تماماً عن الرصد الرومانتيكى لمظاهر الطبيعة ، إذ هو رصد خارجى صناعى حيناً ، مباشر فى ذاتيته مع مسحة من السطحية حيناً آخر . أما الرمزيون وخلفاؤهم فقد استهدفوا تحقيق روح الشاعر وشخصيته فى شعره ، ولكنهم مع ذلك تجنبوا سطحية الرومانتيكيين وإسرافهم ، فلبجوا إلى مستويات أدائية من شأنها الإيجاء لا التقرير كالرمز ، والتعبير الدرامى باستخدام شخصيات أسطورية أو تاريخية .

ويبدو الشاعر الألمانى « ريلكه » نموذجاً لهذا الجيل من خلفاء الرمزية ، بترعته المثالية وشعره الذى يسوده الاعتقاد بأن كل شيء إنما يكتسب قيمته الحققة من خلال تمثله له وتحوله فيها^(٤٦) :

انظروا !! فىها انى أحيا !! فهل أحيا من لا شيء ؟! إن الطفولة والمستقبل لم ينقص منهما حد ، وقلبي يتفجر بوجود فياض ، وولادة متدفقة وحياة عارمة^(٤٧) .

حتى « فاليرى » — تلميذ « مالارميه » — الذى يبدو فنه مثقلاً بمادة فكرية كثيفة ، ليس شعره إلا صدى لذلك الصراع النفسى الذى كان يجتاحه من الداخل ، وهو ما سبق أن الحنا إليه فى قصيدته « المقبرة البحرية » ، فهى بحسب ظاهرها رصد لمشهد خارجى ، ولكنه لا يرى إلا من خلال ذات الشاعر الموزعة — كما توحى رموز القصيدة — بين عالم الأبدية ترمز له المقبرة ، ونداء الحياة ترمز له الريح . . التى تهب فى نهايات القصيدة موحية بانتصار التجربة على الفكر المجرد والحياة على الموت^(٤٨) .

هذه خلاصة النظرية الرمزية فيما يخص مفهوم الشعر وموقعه من الحياة ، وهى نظرية لا تتصح أصولها الأولى إلا ببيان مصادر الخيال الرمزي على ضوء نظرية العلاقات وفلسفة الحلم ، وهو ما سنعرض له على التوالى .

(٤٦) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, PP. 223-224, 227-228.

(٤٧) شعر رينر ماريا ريلكه تعريب د : ممدوح حقى ص : ١٠٩ .

(٤٨) انظر : Bowra ص : ٥٣ — ٥٤ . وكذلك : د . احسان عباس : فن الشعر ص ٧٠ — ٧١ .

نظرية «العلاقات» وفلسفة «الرمز» :

يمكن القول بأن نظرية العلاقات أو التراسل correspondances كما قررها «بودلير» في قصيدة تحمل هذا العنوان — هي جوهر الفلسفة الرمزية^(٤٩) ، وأخرى بها أن تكون رؤيا جديدة للكون قبل أن تكون نظرية في وسائل الأداء الشعري ، ففيها تتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حية ، ويوحى الصوت وقعا نفسيا شبيهاً بذلك الذي يوحى العطر أو اللون ، مما يكشف عن تلك الوحدة الشاملة التي تربط بين نثرات الطبيعة ، وذلك المعنى المطلق الذي ترتد إليه الأشياء . . يقول بودلير :

الطبيعة معبد ذو أعمدة حية
تصدر عنها أحياناً نغمات لا تين
ويتجول الإنسان فيها عبر غابات من الرموز
تلحظه بنظرات أليفة . كأصداء طويلة تتداخل من بعيد
في وحدة مظلمة عميقة
رحية كالليل وكالضوء .
تتجاوب العطور والألوان والأصوات^(٥٠) .

وبدهى أن هذه العلاقات التي كشف عنها بودلير ليست — من ناحية — إلا امتداداً لموقفه المثالي الذي عرضنا له فيما سبق ، وتطبيقاً — من ناحية أخرى — لرأيه في الخيال الشعري الذي « يمت بصلة إلى اللانهائي . . . وما العالم المرئي إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة ، والخيال هو الذي يضع كلا منها في موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به . والعالم كله بمثابة المواد الغفل في حاجة إلى الخيال الذي يمثله وينظمه »^(٥١) . ولكن هذه النظرة — من الوجهة التاريخية — ليست جديدة كل الجدة ، فإن « كارليل Carlyle » من قبله يمس جوهر الفكرة حين يقول :

J. Stewart, Poetry in France and England, P. 192.

(٤٩) انظر :

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.

(٥٠)

(٥١) نقلا عن د . غنيمي هلال : فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكية ، مجلة المجلة أغسطس سنة

١٩٥٩م ص ٧٦ ، انظر كذلك : هربرت ريد « الفن والمجتمع » ترجمة وتعليق فتح الباب عبد الحليم (القاهرة)

ص ١٢٩ .

في الرمز يلعب الخيال — بقوة الغامضة — دوره في النفاذ داخل نثرات الواقع والاتحاد بها ، والرمز تجسيد وكشف — بدرجة من التميز والمباشرة تقل وتكثر — عن اللانهائي infinite الذي يتبدى فيما هو نهائي ومحدود لكي يمكن إدراكه ومن هنا كان الرمز بمثابة الهادي للإنسان ، فحيث سار تكتنفه الرموز ، وما الكون إلا رمز كبير يوميء إلى الله ، بل ليس الإنسان نفسه إلا رمزاً للقوة الإلهية .. أليس كل ما يفعله كشفاً عن تلك القوة الإلهية الكامنة فيه ؟ ! » (٥٢) .

أكثر من هذا .. تتردد بعض جزئيات فكرته في كتابات « امرسون Emerson » الذي سبقه إلى القول بأن الطبيعة « معبد جدرانه مغطاة بالرموز وأن الفوارق التي نميز بها بين جزئيات الواقع تختفي حين تستعمل الطبيعة رمزاً » . بل إن « بودلير » ليعترف باستفادته — في حدود هذه النظرية — من « سويد نبرج Swedenborg » الذي علمه أن « المقارنات والمجازات والصفات تنبع من الأعماق الأبدية للوحدة الكونية » .. ونعتقد — مع ذلك — أن للفكرة أصولها الرومانسية (٥٣) .

غير أن أصالة « بودلير » لا تخونه حتى في تأثره بالآخرين ، فنظريته لم تقتصر — شأن من سبقوه — على ربط الطبيعة بالذات ، بل تجاوزت ذلك الحد إلى تراسل الحواس واختلاطها ، في محاولة لإقامة وحدة بين جزئيات الكون (٥٤) ، على نحو يتحول فيه العالم الخارجي إلى مفهومات نفسية وفكرية ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً .

ولعله قد اتضح من هذا أن نظرية العلاقات — كما سبق أن أومأنا — تلح على الجانب الغيبي أكثر من إلحاحها على اللغة بوصفها عنصراً جوهرياً في العمل الشعري ، وأنها بهذا الاعتبار نظرة في الوجود أكثر منها نظرية في الفن — ومن هنا رأينا مفهوم الرمز عند « بودلير » يتجه الوجهة نفسها ، فالرمز في رأيه ليس وسيلة من وسائل الأداء الشعري فحسب ، بل إن كل ما في الكون « رمز » ، وكل ما يقع في متناول الحواس « رمز » يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات (٥٥) ، ويعقب على ذلك

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 258.

(٥٢)

W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 47, 54.

(٥٣)

(٥٤) السابق ص : ٤٧ .

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 260.

(٥٥)

الدارس الانجليزي « ليمان » بأن بودلير لا يدع ثغرة للشك في أنه مستعد للاعتقاد بأن لكل شيء - حتى المكتب الذي يجلس إليه ليحرر مقالاته - ما يشبهه في مجالات أخرى من مجالات الحساسية !! بل إن كل تجربة تتم في عالم الواقع هي رمزية في حسابان « بودلير » ومن ثم لها قيمة جمالية!!^(٥٦) .

آية هذا أن « بودلير » - تأسيساً على نظريته في العلاقات - فهم الرمز باعتباره شيئاً واقعياً أو تجربة حية ذات قيمة روحية أو جمالية ، غير ملتفت إلى الشكل اللغوي الذي يتخذه هذا الرمز في الصياغة الشعرية^(٥٧) .

وقد كان لهذا الاتجاه الغيبي في فهم العلاقات وفلسفة الرمز أثره في رواد الرمزية مع تفاوت في درجات هذا التأثير ، فرغم إيمان « مالارمي » بجوهر نظرية العلاقات لا يغفل - في الآن نفسه - العنصر اللغوي في الخيال الشعري ، ويحدثنا الشاعر الرمزي « فيل جريمن Viélé Griffin » عن ذلك « الفن المقدس الذي يستشعره مالارمي في مواجهة الكلمة ، التي هي في رأيه رمز يتعمقه » ، كما يحدثنا « مالارمي » نفسه عن « أن دور جملة مطبوعة أماننا يساعد على تفتح لمحات وتجاوبات فينا »^(٥٨) ، مما يدل على اهتمام مبكر بالرمز في شكله الفني ، وعناية بالعنصر اللغوي فيه ، نغني الكلمة من حيث هي طاقة إيجابية .

وقد تأثر الناقد الرمزي « كاميل موكلير Kamille Mauclair » في نظرية الرمز « ببودلير » قدر ما تأثر « بشوبنهاور » ، فهو يرى - كبودلير - أن « كل هذا الذي يبدو أمام أعيننا من مظاهر الوجود ليس إلا رمزاً للفكرة المطلقة » ، ولذا ليس الرمزي الحق من يجيد استخدام الكلمات بطريقة معينة ، بل هو ببساطة من يزود المادة بنوع من التفكير والتأمل يتخطى جدارها الظاهر إلى معناها المجرد^(٥٩) .

وربما كان « بيتس » ، أقرب إلى « بودلير » من سواه ، فنظرية الرمز عنده تفترض

(٥٦) السابق ص : ٢٦٥ .

(٥٧) السابق : ٢٧٠ - ويشير الناقد بوميه M. Pommier إلى أن قصيدة « تراسل » لبودلير هي أساس مادعاه البوت ، فيما بعد « اللاشخصية impersonality » في الأداء الشعري . انظر السابق : هامش ص ٢٦٢ .

(٥٨) السابق ص : ٢٨١ .

(٥٩) السابق ص ٢٧٢ - ٢٧٣ .

وجود وحدة كونية تجمع بين جواهر جزئيات الواقع ، وإن اختلفت أعراضها ، وكل الأشياء المادية تتجاوب معها — في رأيه — أفكار في عالم الروح ، والشاعر الماهر هو من يستطيع تسخير هذه الماديات — باعتبارها رموزاً سحرية — في استدعاء تلك القوى الروحية^(٦٠) .

ويرجع عمل الرمز في الأصل إلى ما يدعوه « بيتس » « الذاكرة العظمى Great Memory » ويقصد بها ذاكرة عامة يمكن للمدارك الإنسانية أن تصل إليها من خلال السحر ، « فأى شيء تحتشد حوله عواطف الإنسان يغدو رمزاً في الذاكرة العظمى » على حد تعبيره^(٦١) .

تلك نظرة سريعة في فكرة « العلاقات » الرمزية تبرز بوضوح مدى أهميتها في تاريخ المذهب بعامة ، وفي نظرية الرمز بخاصة ، ولكن هذه النظرة التي ألقيناها لا ترصد كل أبعاد المشهد ما لم نلق بعض الضوء على الشطر الآخر من نظرية الخيال الرمزي مختمين به جولتنا عبر هذا الفصل من البحث .

فلسفة الحلم الرمزي Le rêve :

والحلم — على مستوى التحليل النفسي وكما يفهمه « فرويد S. Freud — هو الأسلوب الذي تستجيب به الحياة النفسية للمنبهات التي تكتنفها خلال النوم : قد تكون هذه المنبهات بقايا من النشاط النفسي لحالة اليقظة : أى مجرد تذكر ، وقد تكون تحقيقاً لرغبة من الرغبات في صورة مباشرة ، كما قد تكون تحقيقاً لرغبة مكبوتة في اللاشعور^(٦٢) .

أما على مستوى التاريخ الأدبي فقد كان الرومانتيكيون أسبق من الرمزيين إلى الاهتمام بالأحلام بوصفها تعبيراً حرّاً عن نشاط حياتنا اللاواعية التي يشترك الحلم والشعر في الامتياح منها ، « فالأحلام كالشعر وككل ما يوحى به اللاشعور لها قيمة تسمو على كل تقدير »^(٦٣) .

Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 268.

(٦٠)

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 282.

(٦١)

(٦٢) سيجموند فرويد : محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي — ترجمة د : أحمد عزت راجع ط ٢

القاهرة (الالف كتاب — الانجلو) ص ٨٤ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٥٤ .

(٦٣) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ص ٧٣ .

وقد كان الكاتب الفيلسوف الألماني هردير Herder ظاهرة رائدة في هذا الباب، فهو من أوائل من اهتموا بالأحلام من وجهة نظر رومانتية ، وقد اعترف بأن للأحلام قوة عجيبة فيها تتكشف ثنائية أنفسنا ، لأنها حوار نقوم به ونمثل فيه : المتكلم والسامع معاً ، « ومن عالم الأحلام نستفيد أكثر المعلومات جدية عن أنفسنا » لأن « لغة الأحلام — كما يقول شوبرت Schubert — أسرع وأقوى تعبيراً وافصح مجالا من لغة اليقظة »^(٦٤) .

ونلاحظ أن هذا الاهتمام الرومانتيكي بالأحلام — رغم أوليته — ظل واقفاً عند سطح الظاهرة ، ولم يفهم من الحلم — في معظم الأحيان — إلا أنه نشاط طبيعي يمارسه اللاشعور حين يكون الوعي في حالة توقف بالنوم، ولذلك لم يستفد الرومانتيكيون كثيراً من فلسفة الحلم في تغذية الخيال الشعري ورفده بمنابع جديدة على نحو ما فعل الرمزيون ، إذ كان هم الأولين موجهها — بصفة رئيسية — إلى استخدام الأحلام في الكشف عن حياة الشخصية وصلة هذه الحياة بعالم الغيب ، أما الرمزيون — تحت تأثير ما شاع من نظريات « فرويد » وأدب ، « ادجار آلان بو » — فقد خطوا إلى مدى أبعد مما بلغه الرومانتيكيون ، فلم يعد الحلم عندهم ظاهرة طبيعية موقوتة، بل أصبح تعطيلاً ارادياً ومستمرّاً للقوى الواعية بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التي تنقدح في أعماقنا والتي ليس عالم الكثرة إلا ظلاً شاحباً لها^(٦٥) .

فللحلم الرمزي Le rêve إذن جانبان: فهو من ناحية ضرب من الدربة الصوفية، وهو من ناحية أخرى منبع للخيال الشعري ، والفصل بين الجانبين غير مشروع ما دمنا قد علمنا أن الشعر الرمزي في جوهره نوع من الرياضة الغيبية .

ويأتى « بودلير » على رأس من استخدم هذا المصطلح الرمزي بالمفهوم الذي أشرنا إليه ، فقد كان الحلم بالنسبة له : معادل التجربة experience في البصيرة الفنية للشاعر وليس نقيضاً بسيطاً للواقع . . إنه العالم الذي تمحى فيه معايير الصدق والكذب ، والذي لا يخضع فيه الشاعر لمنطق الظاهرة ، بل يتفانى في عمله مبدعاً ذلك الأثر الخالد الذي يمتزج فيه كل من الفن والفنان بالآخر^(٦٦)

(٦٤) السابق ص : ٦٩ .

(٦٥) أنطون كرم : الرمزية ص ٧٣ .

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 85.

(٦٦)

والتجارب التي يعانيتها « بودلير » في حلمه تجارب على قدر كبير من الصفاء ،
وفيهما أحياناً ذلك « الابتهاج الرهيب » الذي يحسه الفنان نتيجة اندماجه بذلك العالم الغيبي
الذي يتجلى في « الحلم »^(٦٧) والذي نرى نموذجاً له في قصيدته « العملاقة » :

لشد ما كنت أهوى ، والطبيعة في نشوتها العارمة
تلد في كل يوم أبناءها الخوارق
أن أعيش بقرب عملاقة شابة
مثل هر نهم يحتم مستسلماً للذته تحت قدمي ملكة .
إذن لمضيت أرقب ازدهار جسمها وتألق روحها »^(٦٨) .

ويعقب الأستاذ « بول جود مان Paul Goodman » بأن هذه القصيدة ليست
إلا حلماً من أحلام « بودلير »^(٦٩) ، ونضيف من جانبنا أن كثافة صورها المادية لا تحجب
ما فيها من قيم إيحائية ، فهي مغامرة من مغامرات الروح تتخذ مظهر الحنين إلى عوالم
بدائية .

وتبدو المفارقة بين « بودلير » ومن سبقه من الرومانتيكيين في تركيزه على الجانب
الفني من « الحلم » وصلته بالخيال الشعري ، فالحلم — في رأيه — ليس في أن نتهياً
للنوم ومنتظر ما تجود به الرؤى ، إنه — على النقيض — أن نظل في حالة يقظة وأن نعاني
في ابداعنا الشعري بغية اقتناص المجاز metaphor ، الذي لا يعنى عند « بودلير » ذلك
المجاز البسيط المألوف ، بل يعنى نوعاً من المجاز الصوري المعقد ، وهنا يختلف « بودلير » عن
سيأتي بعده من السرياليين Surrealists ، إذ يكتفى السريالي في حلمه بالتقاط أول ما يرد
إلى الذهن في تلقائية ودون عناء^(٧٠) .

وكذلك يهتم « رامبو » في « اشراقاته Illuminations » بوجوب بناء مادة الشعر بناء
حياً كما تتمثل في الحلم ، الذي لا يعنى به « رامبو » ، سوى تهيؤات الوهم « و » الفراديس

(٦٧) السابق ص : ٨٥ .

(٦٨) أزهار الشر : ترجمة محمد أمين حسونة ص : ٦٤ .

(٦٩) Paul Goodman, The Structure of Literature, Chicago, 1959, P. 234.

(٧٠) A.G. Lehmann, The Symbolist P. 86.

المصطنعة « المنبثقة من « اللاوعي » أو ما يطلق عليه « الاضطراب الغامض الناشئ عن فوضى الحواس جمعاء » . والشاعر عنده ليس شاعراً إلا بقدرته على خلق الأوهام الغريبة ومن هنا كان أقدر الشعراء على الحلم أغناهم شاعرية^(٧١) .

والحلم عند « رامبو » يضرب بجذوره في هواجس وذكريات الطفولة ويتغيا - شأن بودلير - الوصول إلى ما فوق الواقع ، ولكن مفهومه - فيما عدا ذلك - يختلف عن مفهوم الحلم عند « بودلير » ، فبينما كان الآخر يقنع بما يعرض له من الصور سواء كانت من وحى المشاهدة أو التذكر ، تأخذ عملية الحلم عند « رامبو » طريقاً معقداً يبدأ بخليط من الأوهام والرؤى السكرى تنبجس من اللاوعي ، ثم يحاول الشاعر بعد يقظته أن يستعيد لها صوراً من التذكر ليحولها من ثم إلى شكل فني^(٧٢) .

ولئن ميزنا بين هذه المراحل الثلاث في أحلام « رامبو » : الوهم والتذكر والهيكل الشعري ، فليس ذلك إلا تبسيطاً نبغى به إيضاح عملية هي بطبيعتها مركبة ، إذ ليست القيمة الفنية للأحلام عند « رامبو » منفصلة تماماً عن صورتها اللغوية ، وبعبارة أخرى ليس الخيال في يقينه مقطوع الصلة باللغة الشعرية^(٧٣) .

وربما كانت فكرة الحلم عند « مالارميه » أكثر أهمية واعتدالا ، فالحلم لديه منبع الخيال ، والطاقة التي تزودنا بروافد جديدة للفن حين تنضب طاقة الحياة اليومية^(٧٤) ، ذلك أن مادة الفنان ليست مشروطة بتفصيلات وحدود العالم الواقعي ، والفن في جوهره ليس محاكاة، وما دامت لا توجد طريقة للتمييز بين الواقع real والوهم illusory فليس ثمة ما يدعو إلى افتراض أن الصورة ليست وهماً أو أن أية فكرة عن العالم الواقعي ليست خيالا^(٧٥) .

وإذا كان حلم مالارميه منبعاً للخيال ، فإن قيمته في نظره لا ترجع فقط إلى ما يمدنا به من صور وعلاقات ، بل تتجاوز ذلك إلى غناه بالإيجاء وقوة تأثيره ، ولكن هذه الإمكانيات

(٧١) السابق ص : ٩٤ ، ٩٦ - ٩٧ .

(٧٢) السابق ص : ٩٦ - ٩٨ .

(٧٣) السابق ص : ٩٧ - ٩٨ ، وانظر لطبيعة الحلم عند « رامبو » اجمالاً المرجع السابق ص : ٩٢ - ٩٣ .

(٧٤) السابق ص ٩١ - ٩٢ .

(٧٥) السابق ٨٩ .

تتوقف — بالدرجة الأولى — على الشكل الشعري الذي يتجلى فيه الحلم ، أعنى : الصياغة والتركيب والبناء الفنى بعامة^(٧٦) .

* * *

تلك خلاصة آراء الرمزيين فيما يخص فلسفة الحلم ، يوحد بينها الميل المشترك إلى اعتباره نوعاً من الاستبطان الروحي بقدر اعتباره شكلاً فنياً على اختلاف فى التفصيلات لا يطعن فى جوهر النظرية . وبهم وبها تأثر أبناء المذهب المتأخرون تأثراً يتفاوت فى مداه ونوعه ، ولعل « بيتس » أبرز من اهتم بالرؤى من خلفاء الرمزية ، فليس شعره — بل وحياته — إلا سباحة حاملة بين الرموز الحارقة والأساطير والعقائد الغامضة بغية الوصول إلى منابع الخيال المبدع فى الحياة اللاواعية .

لقد كان « بيتس » يسعى وراء علم مضاد للعلم يكون محكه « حقائق الأسطورة والفن » وغايته الجمع بين الحقيقة والعدالة فى فكرة واحدة : الحقيقة المنبثقة عن التجربة ، والعدالة الناشئة عن الرؤيا الخالصة^(٧٧) ، وتلك غاية إن اختلفت عن غايات الرمزيين من حيث الطريقة . . فإنها توافقها من حيث الجوهر ، نعى : إعادة الوحدة المفقودة بين عالمى الواقع والمثال .

* * *

على أن هيكل النظرية الرمزية لا يكتمل ما لم نعرض لها فى جانبها الفنى مثلما عرضنا لها فى جانبها الجمالى . وتلك محاولة الفصل التالى .

(٧٦) السابق ص ٩٢ .

(٧٧) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٦٤ .

الفصل الثالث

نظرية الشعر الرمزي

قررنا فيما سبق أن الرمزية مذهب مثالي يرى العالم الخارجى من خلال الذات ويرده إليها ، ولأن اللغة بدالاتها الوضعية المحددة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة أو « تجسيم ما يتحرك خلف الحواس »^(١) كما يقول (بيتس) . . اتجه الرمزيون إلى استغلال إمكاناتها الإيحائية فى الأصوات والكلمات والتراكيب لكي يعدوا بهذا الموضوع المثالى ما داموا قد عجزوا عن نقله بكل تخومه ، « فالشكل الشعرى هو الذى يقدر تماماً على ما لم يقدر عليه التحليل »^(٢) .

وفى نظرة كهذه تغيرت وظيفة اللغة الشعرية وطبيعتها ، فلم تعد لغة تعبيرية بسيطة بل أصبحت لغة إيحائية معقدة ومحكمة فى الوقت نفسه ، إذ يتطلب الشعر — كما يقول بودلير — « مقداراً من التنسيق والتأليف ومقداراً من الروح الإيحائى أو الغموض . . . والشعر الزائف هو الذى يتضمن إفراطاً فى التعبير عن المعنى بدلاً من عرضه بصورة مبرقة »^(٣) .

كذلك تطورت وظيفة الشعر ذاته من نقل المعنى والصور المحددة إلى نقل وقعها النفسى بغية توليد المشاركة الوجدانية بمفهومها الواسع ، وهى مشاركة لم تعد تنبع من المعنى المباشر للقصيدة — وهو « جزؤها الكدر » على حد تعبير هنرى بريمون H. Bremond — بل أصبحت تفيض من « المعنى السرى الذى لا يمكن إيضاحه أو حصره ضمن حكم » و « الذى يمر بطريقة غامضة من نفس الشاعر إلى نفس المتذوق »^(٤) .

وسنحاول — فى عرض سريع — بيان الوسائل الإيحائية التى استغلها الرمزيون وصولاً إلى هذه الغاية ، سواء تمثلت هذه الوسائل فى الشكل اللغوى (الأصوات والتراكيب)

(١) Tindall; The Literary Symbol, P. 253.

(١)

(٢) السابق : الصفحة نفسها .

(٣) روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٧ .

(٤) السابق : الصفحة نفسها .

أو في البناء الموسيقي (تخطيم الايقاع التقليدي) أو في اشكال الخيال الشعري من صورة ورمز .

أولاً - لغة الشعر الرمزي :

ما دام الموضوع Theme والشكل form يتوارد في الفن على حقيقة واحدة بحيث يصبح الفصل بينهما تعسفاً غير مشروع فإن تناولنا اللغة الشعر الرمزي لا يعنى اللغة بمفهومها التجريدي، بل يعنى العمل الشعري وقد تجسد في كلمات . أى أن اللغة هنا مشروطة بالممارسة والاستعمال . وفيهما تتجلى أصالة الشاعر باستفادته من التراث وإضافته إليه في الوقت نفسه . صحيح أن الشاعر لا يخترع اللغة . ولكنه كذلك لا يأخذها إطاراً معداً للاستعمال^(٥) . فاللغات إذا شاخت وعجزت عن التعبير تدفع الشعراء بالضرورة إلى خلق « لغة في اللغة » لينفصح أمامهم البوح باختلاجات الذات وارتعاشات اللاشعور . وهو ما حاوله الرمزيون تحت ضغط الإحساس بضيق اللغة وابتذالها^(٦) . فالألفاظ قد فقدت التطابق المعهود بينها وبين دلالتها . ولم تعد قادرة على حمل ما يرجى أن تحمله كما يقول « ريلكه » .

« ربما وجدنا هنا لنقول : بيت . جسر . نبع . باب . جرة . حديقة . شباك . أو أكثر من ذلك : عمود . بهو إلخ . لكن من أجل أن نقول كل هذا ، أدرك ذلك جيداً ، لكى نقول ذلك كله يجب أن يكون منطبقاً على حقيقته وعلى ما في نفوسنا تمام الانطباق . لا كما كانت عليه هذه الأشياء فيما مضى .

أليس كذلك ؟ »^(٧) .

ليس ذلك فحسب . بل إن كل مغامرة يعانيتها الشاعر مع الكلمات رهينة بظروفها وموضوعها بحيث تصبح بعد ذلك قليلة الجدوى بالنسبة له . إذ يتعين عليه في كل تجربة

(٥) انظر فصلاً قيماً عن الرمزيين والشكل في :

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 175-187.

(٦) انظر ما يقوله الشاعر الرمزي « موريا » عن هذا العجز اللغوي في : جوركى : بول فرلين والانحلا ليون/

المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٣ .

(٧) ريلكه : تعريب د . ممدوح حق ص ١٠٦ .

شعرية جديدة أن يخوض بحار الكلمات بحثاً عن زاد يوائمها . وهو ما يملأ شعور « اليوت »
بالمراة :

« لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام
للشيء الذى لم تعد ثمة ضرورة لقوله — أو بالطريقة
التي
لم يعد ميالا لقوله بها^(٨) » .

وإذا كانت اللغة — فى حدودها الوضعية — على هذا المستوى من الضيق والشحوب
فكيف يمكن العثور على اللغة الجديدة ، أعنى كيف يمكن خلق لغة داخل اللغة ؟
لقد تعددت محاولات الرمزيين فى هذا الباب بتعدد مستويات اللغة ما بين الأصوات
والكلمات والتراكيب . ولكن جهدهم الأكبر كان يتركز على استغلال القيم الصوتية
فى الكلمات والإيحاء بها . إذ كانوا يعتقدون — حسب ما يرى « مالارميه » — أن الشعر
يمكن أن يبدع أثراً جمالياً يصل به التجريد إلى درجة يكون فيها الفهم معطلا تقريباً ... بينما
تقوم الأصوات كما يقوم السياق الصوتى بكل العمل^(٩) . ولن تغدو معانى الكلمات حينئذ مركز
الاهتمام ، فالشعور — إذا وجد — يستثيره السراب الكامن فى الكلمات نفسها^(١٠) .

ولتحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الجملة الشعرية يجب التخلص من ثرية اللغة
وفوضى الألفاظ وإعادة صياغتها فى أرقى المستويات موسيقية بحيث تصبح الكلمات
فى ترابطها وانسيابها وتفاعلها كاللحن الموسيقى melody الذى قد ينجم عن اضطراب إحدى
نغماته اضطراب الوقع النفسى للجملة الموسيقية كلها . ذلك أن اللغة فى مستواها اليومى تفتقر إلى
التناسب الكامل وتتسم بتلقائية Le Hasard لا يمكن التغلب عليها إلا بالإخلاص الفنى والمعاودة ،
بأن يقف الشاعر عند كل مرحلة إبداعية ليرى ما أنجزه ، محتكماً فيه إلى شعوره الخاص .
وذلك ما تقوله لنا قصيدة « مالارميه » (رمية نرد Un Caup de Dés) التى لا تعدو
« رمية النرد » فيها ذلك الجهد الذى يمكن به للشاعر أن يتغلب على « تلقائية » اللغة .
فكل خطوة من خطوات « الخلق الفنى » ليست إلا « رمية نرد » قد تربح مرة ولكنها

(٨) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٤٣ .

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14.

(٩) انظر :

Tindall, The Literary Symbol, P. 50.

(١٠)

ليست مؤكدة الفوز في المرات التالية ، لأنها خطوة عشواء تتلمس طريقها بالتجربة ولا تحتذى نموذجاً سابقاً^(١١) .

ولكن جهد الشاعر لا يقف عند حد التغلب على تلقائية اللغة — إن عليه بالإضافة إلى ذلك أن يعطل كل قيمة دلالية تحد من حرية الإيحاء الصوتي في الكلمات . بل إن له أن يمضي إلى أبعد من ذلك فيجرد السياق اللغوي من علاقاته التركيبية Syntax بحيث يبدو أقرب إلى الطابع الفردي منه إلى القوانين العامة ، « في الواقع — والمتحدث لانسون — لم يكن الرمزيون بصدد جمع الكلمات وفقاً للمنطق لكي يحققوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه ، وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس ، لكي يبرزوا خاطراً أدركه الشاعر وحده »^(١٢) . ومن هنا كان إسقاطهم لبعض « الروابط » الأسلوبية ، واكتفاؤهم من الحملة بمراكز الإيحاء فيها ، فأهملوا حروف التشبيه ، وبعض حروف الوصل . وبدلوا في استعمال أدوات أخرى . كما هزوا رتبة الجملة اللغوية . فقدموا فيها وأخروا على نحو تبدو فيه الكلمات وكأنها نثرت نثراً عفويّاً بينما تخضع لنظام واع دقيق ، على القارئ لكي يكتشفه أن يبذل نظير جهد الشاعر^(١٣) .

وينادر فنقول إن تجريد السياق اللغوي من علاقاته التركيبية لا يعنى بالضرورة فقدان كل وحدة تربط بين الكلمات والجملة ، ولكن الوحدة التي حرص عليها الرمزيون وحدة من نوع جديد لأنها تعتمد على ما يسمى بالمواءمة appropriateness الإيحائية بين الكلمات ، فصدى الكلمة عندهم ليس ما تعنيه بل ما يوأمها وينسجم معها من الألفاظ انسجاماً صوتياً غير مقيد بحدود الدلالة^(١٤) ، وهو ما يدعوه « مالارمييه » « الانعكاس المتبادل » تفاعل فيه الكلمات وتخلع كل منها على الأخرى بعض إشعاعها السحري^(١٥) . فالكلمات إلا أحجار كريمة تنصهر في بناء إيحائي ، يشبه في اتساقه وترابطه قصيدة من كلمة واحدة^(١٦) ؛ وبهذا جميعه تفقد وحدة القصيدة صلابتها التقليدية فلا تعود مرتكزة

(١١) انظر . A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 159-161.

(١٢) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٦٧ .

(١٣) انطون كرم : الرمزية ص ٨٧ — ٨٨ .

(١٤) Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton. University Press — 1957, P. 81.

(١٥) Tindall : The Literary Symbol, P. 49.

(١٦) انظر : A.G. Lehmann : The Symbolist Aesthetic in France, P. 158.

على المنطق أو الواقع ، بل تغدو وحدة سيمفونية Symphonic تنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية للشاعر ، وتتفق من حيث عضويتها إيحائياً في العمل الشعري^(١٧) .

فإذا ما وفق الشاعر في تحقيق الوضع الصوتي الأمثل للكلمات بنى تلقائيتها وتحريرها من علاقاتها الدلالية والتركيبية ، فإن الألفاظ تصبح إنشائية توحى ولا تقرر ، وتخلق حالة مستقبلية أكثر مما ترصد حقيقة واقعة^(١٨) ، وتثير وقعا نفسيا يختلف باختلاف الأفراد والظروف المكانية والزمانية ، بل قد تبلغ من القارئ أكثر مما بلغته من الشاعر ذاته ؛ « فالذي يضع العقدة الحسابية ليس من يضع لها الحل الأمثل »^(١٩) .

غير أن ما توحيه « الكلمة » حينئذ لا يتوقف فقط على طبيعتها الصوتية . إن هذه القيمة الصوتية ليست إلا لمسة تفجر شعوراً يجب أن يكون مهياً بالفعل لاستقبالها ، وربما أثارت فيه ذكرى شاحبة أو أملا غائماً ، وهو ما يلاحظه « سارتر » بالنسبة « لبودلير » الذي يصبح الشيء بالنسبة له ذا دلالة « حين يكون مفتوح المسام على ماض ما ، ومعرضاً للفكر على تجاوزه نحو ذكرى ما »^(٢٠) .

ويرتبط بهذا ما يطلق عليه الرمزيون « إشعاع » الكلمات الذي ينبع من قيمتين : قيمة اللفظة في ذاتها ، وقيمتها السياقية . وبهما تصبح ضمة من الأضواء الهاربة تثير في النفس تداعيات تجريدية أو صورية لاحد لها ، تماما مثلما « يتلأأ النجم المنعكس على صفحة الماء »^(٢١) .

بيد أن تصفية اللغة الشعرية من دلالاتها وعلاقاتها المنطقية ، واقتناص كل إيحاءاتها الصوتية وإشعاعاتها الهاربة لم يكن ليضع حداً لمعاناة الشاعر الرمزي في البحث عن أدق الكلمات وأغناها . فكثيراً ما كان يجد نفسه في « حصار » منشؤه ضيق الثروة اللغوية ذاتها من حيث حجمها وكمية ألفاظها ، فكان عليه لذلك أن يلجأ إلى معاجم اللغة منتقياً عن

(١٧) Tindall, Forces... P. 253, Bowra : The Heritage of Symbolism, P. 229.

(١٨) Tindall, The Literary Symbol, P. 49.

(١٩) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٧٧ .

(٢٠) سارتر : بودلير ص ٢٠١ .

(٢١) العبارة لايديث سيتويل نقلا عن د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني

ص ٢٨١ .

وانظر نماذج من هذه الألفاظ المشعة في : أنطون كرم : الرمزية ص ٩٠ .

كلمات لم يبتدئها الاستعمال ، ولم تستنفد قيمتها التعبيرية كثرة التداول ، بل كانت محاولات في بعض الأحيان تعدو قواميس اللغة القومية إلى معاجم اللغات الأجنبية ، حتى إذا ما أعياه العثور على بغيته ، عمد — شأن بودلير — إلى اختراع ما يحتاجه من ألفاظ :

« فلنبحث ولنبحث . وإذا لم نجد اللفظة فلنخترها . لكن لنر أولاً إذا كانت موجودة . فلنمسك بمعاجم لغتنا . ولننقص عليها بحثاً وتنقيحاً وسبراً . بشراسة . بحب . . . ثم يأتي دور القواميس الأجنبية — فلنبحث في القاموس الفرنسي — اللاتيني ثم في اللاتيني — الفرنسي . انها مطاردة غير راحمة » (٢٢) .

وبإحياء المهجور من الألفاظ ، ونفض ما تراكم عليه من غبار الزمن تغنى اللغة القومية ، ويضيف إليها الشاعر كما يأخذ منها ، ويتعلمها عن طريق الخبرة المباشرة ، بقدر ما يطورها (٢٣) .

وبه كذلك تعود الكلمات إلى بكارتها الأولى وتتخلص من ذلك « الاستهلاك » الذي يصيب كل لغة يطول بها الأمد دون دم جديد يفجر فيها قوة الحياة الكامنة .

غير أن بعض الرمزيين أسرف على نفسه وعلى جمهوره معاً ، حين ظن الشعر مجموعة من القيم الصوتية فحسب ، أو هندسة شكلية تمر بها عين القارئ طولاً وعرضاً على سواء ، دون أن تكون لذلك أية قيمة موضوعية ، وهو أمر يغلق نوافذ البوح الشعري بالإلغاز المقيت ، ويفتح باب الشعوذة الفنية على مصراعيه .

وللتدليل على هذه الظاهرة نكتفي بعرض نموذجين مختمين بهما هذه الفقرة من بحثنا .

(١) الهندسة الشكلية للقصيدة :

وفيها يستغل « مالارمييه » القيم الإيحائية في الشكل الكتابي ويهمل كل ما عداها من قيم موضوعية وروابط منطقية ، بحيث يصبح المعول في تلقى القصيدة على ترتيب الأحرف

(٢٢) سارتر : بودلير : ترجمة جورج طرابيشي ص ١٢٢ .

(٢٣) انظر : لي مان — المرجع السابق الذكر ص ١٨٦ وها مشها : وبهذا الجانب من الرمزية تأثر ت.س . اليوت فيما دعاه الشعور بالماضي The consciousness of the past وهو طريق تطوير لغة الحاضر . كما تأثر به — عن طريق اليوت — بعض شعرائنا المعاصرين ومنهم بدر السياب وصلاح عبد الصبور كما سنعرض له في حينه .

وأحجامها ومسافات الفراغ بينها ، مما يستوجب قراءتها قراءة « أوركسترا لية » — على حد تعبيره — ويعنى بذلك أن عين القارئ ينبغي أن تشمل القصيدة بنظرة كلية تتناولها أفقيًا وعموديًا في آن معاً، إذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعاً زمنياً، بل هي أشبه باللوحة ذات البعد المكاني الواحد^(٢٤).

وأوضح شاهد على هذا ما حاوله الشاعر في قصيدته الشهيرة « رمية نرد » ، وقد أشرف بنفسه على طبعها محددًا للطابع حجم ومكان كل كلمة من الصفحة تحديداً دقيقاً ، نجترى — للتدليل عليه — بذلك المقطع :

Rien n'aura eu lieu لا مكان لشيء

عدا excepté

ربما كوكبة من النجوم Peut-etre-une-constellation^(٢٥)

ومع أن « مالارميه » كان يطمح بذلك إلى مواجهة ضغط الحياة بجهد القراءة وما يقترن بها من لذة حسية ، لم تلق محاولته هذه تجاوباً جماهيرياً يذكر .

(ب) الأصوات الملونة :

وهي محاولة بدأها « رمبو » في قصيدته « الحروف المتحركة » بهدف تفجير الحياة في الأصوات عن طريق ربط كل منها بلون من الألوان وشعور من المشاعر بحيث يصبح صوت كصوت الـ (I) أحمر يذكرنا بالدم وضحكات شفاه فاتنة ساعة الغضب أو النشوة النادمة^(٢٦).

وحين يتم تزويد الأصوات بهذه الطاقة الإيجابية يمكننا أن نبدأ التوفيق بينها في كلمات

(٢٤) انظر : A.G. Lehmann; The Symbolist Aesthetic in France, P. 163 - 164. and

Bowra : The Heritage of Symbolism, P. 9-10.

Bowra : The Heritage of Symbolism, P. 38.

(٢٥)

(٢٦) انظر نص القصيدة في دراسة لجوركي بعنوان « بول فرلين والانحلاليون » ترجمة فؤاد دوار: المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ — ٥٣ وفيها يخلع « رمبو » على الأصوات ألواناً ذاتية « فال (A) أسود و (E) أبيض ، (I) أحمر و (U) أخضر و (O) أزرق » .

تستقطب كل هذه الألوان والإثارات المفردة . وبذلك تغدو الكلمة الواحدة رسالة من الانفعالات بالغة التعقيد حتى يمكنك من خلال قطعة واحدة من الشعر أن تمر بمعرض كامل من الصور القريبة من الحياة^(٢٧) .

ولئن كانت هذه النظرة إثراء للقيم الإيحائية في الأصوات ، فليس بوسعنا إغفال ما فيها من عنصر ذاتي بحت . وهي من هذه الناحية تخص مبدعها وحده^(٢٨) ، ولا تمنع سواء من الشعراء عن الإحساس إزاء صوت ما بغير ما أحس به ، وربما كان الإسراف في ذلك ضرباً من المصادرة الفردية يحني على الشعر ولا يفيد .

فإذا طرحنا من فكرة الإيحاء الصوتي هذه الروافد المفرطة ، بقي جوهرها صالحاً للتطبيق ، وشاهداً على ريادة الرمزيين في هذا الباب^(٢٩) . فلم يكن استغلال الدلالة الصوتية قبلهم إلا فلذات فردية ، وأحياناً غير مقصودة ، أما هم فقد توسعوا فيها وربطوها بالأصول الجمالية العامة لمذهبهم ، مما كان له أبلغ الأثر في التيارات الأدبية اللاحقة .

ثانياً – الشكل الموسيقي في الشعر الرمزي :

مثلاً كانت لغة الشعر الرمزي جزءاً من النظرية الكبرى في الإيحاء ، كانت موسيقى هذا الشعر مشروطة بمدى حساسيتها . وقدرتها على نقل كل اهتزازات الحياة الباطنية ورعشاتها الغامضة ، وليس بمدى موافقتها لقواعد العروض التقليدي ، فالموسيقى صورة نفسية قبل أن تكون نظاماً من الإيقاع والنغم ، « أليست هي – فيما يقوله ريلكه – النظرة الأخيرة التي نلقينا نحن أنفسنا على ذوات أنفسنا » .

(٢٧) انظر مكسيم جوركي : المرجع السابق ص ٥٣ .

(٢٨) انظر لهذا « ستيفن أولمان » : دور الكلمة في اللغة ترجمة د . كمال بشر ص : ٧٩ وما بعدها .

(٢٩) فضلنا ألا نكثر من النماذج التي حاول فيها الرمزيون إهمال الروابط المنطقية والدلالات معتمدين على الإيحاء الصوتي . لأن تلك خاصة من خصائص اللغة الفرنسية وسر من أسرارها – أولاً – ثم لأن هذه الخاصة تضيع بمجرد ترجمة النص – ثانياً – مفضلين إيضاح النظرية بتطبيقها على شعرنا العربي فيما بعد . مكتفين الآن بالإحالة على المصادر الآتية . ففيها مزيد من النصوص التي تمثل هذه الظاهرة الرمزية .

J. Stewart : Poetry in France and England, P. 145.

وكذلك : روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨ .

و : روز غريب : النقد الجمالي ص ٩٥ .

ولكى نستطيع تقدير أثر نظرة كهذه على الشكل الموسيقي للشعر الفرنسي ينبغي أن نعطي صورة عامة لهذا الشكل . نلحقها بشرح موجز لطبيعة التطورات التي عرضت لها على يد الرمزيين .

والشعر الفرنسي شعر مقطعي ، يعتمد في نظامه العروضي على عدد المقاطع في البيت أكثر من اعتماده على نبرها ، وهو أمر نابع من طبيعة اللغة الفرنسية ذاتها ، فهي لغة تسم « بالسيولة »^(٣٠) ويضعف اتكاؤها على النبر وتشتد حاجتها إلى شكل عروضي أكثر دقة وانضباطاً ، وبهما يتغلب على ما في اللغة من تدفق واطراد لا نلاحظهما — على سبيل المثال — في لغة إيقاعية كالإنجليزية ، حيث يمارس النبر وتوكيد النطق دوراً أساسياً في اللغة بعامة وفي الشعر بخاصة^(٣١) .

* * *

ومن هنا كان البحر السكندري Alexandrian هو نموذج البيت الشعري الفرنسي . وهو يتكون من اثني عشر مقطعاً بعضها قصير ، وبعضها طويل ، ولكنها جميعاً « تتعادل وتتوازن — كما يقول جويو — وإن كانت كمياتها غير متساوية ، فكل مقطع يعدل المقطع الآخر ويصححه » ، على نحو يشبه « تعادل » النغمات الموسيقية وتكامل إيقاعاتها^(٣٢) .

وتخففاً من الرتابة التي تحسها الأذن في تتابع هذه المقاطع تتابعاً مستوياً كان الشعراء الكلاسيكيون يقسمونها إلى أربع وحدات كل وحدة مكونة من ثلاثة مقاطع لا يتميز بعضها عن بعض إلا بالنبر ، الذي يقع على المقطع الأخير من كل وحدة أو تفعيلة بمصطلحنا العربي^(٣٣) . غير أن ذلك لم يكن كافياً لتحطيم صلابة البيت التقليدي الذي لم يعد قادراً على موازنة كل ذبذبات النفس . ومن هنا تعرض البحر الاسكندري لمحاولات بدأت بلافونتين Le Fontaine (١٦٢١ — ١٦٩٥ م) الذي كان في رأي بعض الباحثين رائد البيت الحر (Vers libre) ثم اندريه شينيه Andre Chénier (١٧٦٢ — ١٧٩٤ م)^(٣٤) .

(٣٠) ريلكه : تعريب الدكتور ممدوح حتى ص ١٤٦ .

(٣١) انظر : J. Stewart, Poetry in France and England, P. 10 - 12.

(٣٢) جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ترجمة سامي الدروي — دار الفكر العربي (مصر) ص ١٤١ — ١٤٥ ولا يمنع هذا وجود أوزان أخرى قديمة في الشعر الفرنسي كوزن المقاطع العشرة . المصدر ذاته .

(٣٣) انظر في هذا : دكتور محمد منور : في الميزان الجديد ج ١ (١) ١٩٤٤ ص ١٧٩ / ١٨٠ .

(٣٤) انظر في هذا : حسيب الحلوي : الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ٥٩٣ / ٥٩٤ ، جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٥٦ ، لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ١٨٩ .

وعلى أيديهما اهتزت معالم العروض الكلاسيكي ، وبدأ الاهتمام بالحساسية الموسيقية وإيقاعات الألفاظ .

وقد تحول هذا الحصاد من محاولات التجديد على أقلام الرومانتيكيين إلى تمرد حطم صلابة البيت السكندري وإن لم يلغ ، إذ لم يزد الرومانتيكيون عن أن تحركوا بحرية داخل أغلال من حرير . فتركز تجديدهم - بوجه عام - في تقسيم البيت إلى ثلاث وحدات بدل أربع ، وإلغاء الشطر الذي كان يفصل بين مصراعي البيت التقليدي والاستعاضة عنه بوقف قصيرة بين الوحدتين الثانية والثالثة^(٣٥) ، والاتكاء على القافية « هذه الجارية السيدة » كما يدعوها فكتور هوجو - بوصفها قوام الإيقاع الرومانتيكي^(٣٦) .

وإذا كان التجديد الرومانتيكي تحرراً داخل الإطار العام للبيت الكلاسيكي فإن النظرية الرمزية وضعت قضية الموسيقى الشعرية من أساسها وضعاً جديداً على ضوء تأثيرها العميق الشامل بموسيقى فاجنر ، التي أبصر الرمزيون من خلالها « قمة المطلق الرهيبة »^(٣٧) على حد تعبير « مالارميه » ، والتي بدت بجوارها الموسيقى التقليدية مجموعة من القواعد الجاسية يمارسها الشعراء إيثاراً للسهولة وعزوفاً عن مشقة التجديد^(٣٨) .

ومن ثم بدأ الرمزيون في تحطيم هذا « البحر السكندري الكبير الفج » نفوراً من صلابته التي تكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها لكي تناسبه ، وفراراً إلى ما أسموه بالبيت الحر Vers libre ، حيث لا يخضع الشاعر إلا لقاعدة واحدة هي : انفعاله الداخلي ، فهو الذي يحدد عدد مقاطع البيت وينظم ضروب الوقفات والسكنات ويقرر مدى ضرورة القافية ونوعها . وهو الذي يتيح للشاعر - إذا اقتضى الأمر - أن ينتقل من وزن إلى وزن آخر في القصيدة الواحدة حتى يتمكن من الإيحاء بالخلجات الروحية العابرة^(٣٩) .

وإذا كان الرمزيون في هذه « الثورة العروضية » مدينين لنماذج من الشعر الإنجليزي والشعر الرومانتيكي في فرنسا ، فإن الريادة المباشرة في هذا الباب ترجع إلى « بودلير » في قصائده النثرية الصغيرة Petite Poèmes ، و « رامبو » في إشراقاته Illuminations

(٣٥) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٢٥١ .

(٣٦) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٥٠ - ١٥١ .

(٣٧) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 8.

(٣٨) انظر ما قاله في هذا بول كلوديل Stewart. Poetry in France and England, P. 13.

(٣٩) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٦٨ .

وهي قصائد تند عن أى نمط شعري متعارف عليه رغم وضوح مسحتها الشعرية . وقد كان لها فوق الريادة فضل وضع الرمزيين أمام الحقيقة التالية : إذا كان ممكناً أن يكتب الشعر الجيد فى أكثر الأشكال تحراً فلا داعى للتوسط أو الاعتدال فى محاولات التجديد . وبعبارة أخرى إذا كان كل من « بودلير » و « رامبو » قد كتب شعره المنشور متخلياً عن كل مواضعة موسيقية دون أن يفرض فى القيمة الشعرية فما الذى يمنع من احتذائهما^(٤٠) . على أن هذا الاحتذاء لم يكن من الشمول بحيث يستغرق جميع الرمزيين ، بل إن بودلير ذاته تراوح فى كتابة قصائده بين الشعر المنشور ، والشكل التقليدى الذى لا يتعدى تجديده فيه العناية بالرنين الصوتى والوقع الحسى للألفاظ وكلاهما عنده جوهر الموسيقى^(٤١) .

كذلك لم يشأ فرلين الخروج على العروض الكلاسيكى وإن حاول التحرر قليلاً من قبضة القافية ، كما حاول التجديد فى خصائص النغم ، داخل إطار البيت التقليدى حتى تتحقق تلك الموسيقى الأثيرية التى راض نفسه عليها والتى نصبح بها الشعراء^(٤٢) : « عليك بالموسيقى قبل كل شئ .. ثم بالموسيقى أيضاً ودائماً . وليكن شعرك مجنحاً حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابراً نحو سماوات أخرى »^(٤٣) . ويغلب على الظن أن أثره فى هذا الباب مقصور على ما استفاده من صديقه الشاعر الرمزي « رامبو » أبى الشعر الحر ومبدعه^(٤٤) .

أما موقف « مالارميه » . فليس بهذا القدر من الوضوح والبساطة ، فرغم أنه يعترف بأن بعض النثر ليس إلا شعراً منشوراً fragmentary Poetry مقرباً بذلك من موقع دعاة الشعر الحر^(٤٥) ، نراه حريصاً فى نتاجه على التزام الشكل التقليدى حتى أواخر حياته الفنية حيث كتب قصيدته الشهيرة « رمية نرد Un Coup de Dés » التى يرى فيها بعض النقاد تطوراً مثالياً للشعر الحر^(٤٦) .

(٤٠) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 187.

(٤١) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 141.

(٤٢) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٦٨ .

(٤٣) نقلا عن : د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٩٩ .

(٤٤) Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 255.

(٤٥) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 188.

(٤٦) انظر أنطون كرم : الرمزية ص ٦٠ .

ونعتقد أن نظرية العروض عند « مالارميه » تقوم أساساً على رأيه في الموسيقى عموماً ، وأن أية محاولة لفهم الأولى ينبغي أن تكون على ضوء الأخيرة وتبعاً لها ، « فالارميه » — وهو ما سبق أن أشرنا إليه — يميز بين الموسيقى بوصفها سلماً من الأنغام والأصوات ، والموسيقى بوصفها قيمة مثالية توحى بها اللغة الشعرية وتتجلى فيما تحسه النفس حيالها من توافق وانسجام هو جوهر الموسيقى وجانبها الأسمى رغم أنه جانب سلبي إلى حد ما^(٤٧) .

وهذه القيمة المثالية في الموسيقى هي بغية الشاعر ، وإليها — فيما يرى مالارميه — ينبغي أن يتوجه اهتمامه ، إذ هي الوسيلة النموذجية للتعبير — ليس في الشعر فقط بل وفيما عداه من الفنون . فالرقص والرسم والنحت جميعاً موسيقية بدرجة ما ، لأن الموسيقى هنا لا تعنى سوى التعبير^(٤٨) . وللتدليل على هذا نقبس ما اقتبسه هنرى بريمون من شعر « مالارميه » نفسه حين يقول :

Et les fruits passeront la promesse des fleurs.

« والثمار تفي بوعده الأزهار » لنرى أن الموسيقى تعنى أكثر من مجرد تنظيم الأصوات وترتيبها ترتيباً إيقاعياً يتجلى في تكرار صوتي : « f » و « p » وفي نظام الحركات المعقد الذي حققه الشاعر في هذا النموذج . إن هذا النظام الصوتي في الواقع جزء من جاذبية البيت ولكنه ليس كل شيء ، فخلفه جوهر موسيقي غير منظور هو سر جماله وإيحائه^(٤٩) .

ونلاحظ أن هذا التمييز بين الشكل الموسيقي وجوهره ، إنما هو محاولة إيضاحية لا يعنى بها « مالارميه » الفصل بين جانبيين غير منفصلين في الواقع ، ففي العمل الفني لا نتوقف لنسأل : أين هو الشكل وأين هو الجوهر ، إذ لا يتحقق الجوهر إلا من خلال الشكل وبه . ومن هنا لم تكن نظرة مالارميه في هذا الصدد نظرة عملية وإن بقيت لها خطورتها في الدلالة على أنه كان يرى في الموسيقى أكثر من بنائها الخارجي ، وأن قضية الشكل — لهذا السبب — لم تكن لترعجه على نحو ما أزعجت « رامبو » ، أو قل إنها كانت بالنسبة له غير واردة ، ولذا أجاب عندما سئل عن رأيه في « الشعر الحر » بأن الشعر الذي يعبر موسيقياً وصوتياً وعاطفياً عن حالة نفسية . . هو شعر حر^(٥٠) .

A.G, Lehmann, The Symbolist P. 149-152.

(٤٧)

(٤٨) السابق ص ١٥٢ .

(٤٩) السابق ص ١٤٩ .

(٥٠) السابق ص ١٨٨ .

آية هذا أن الشعر الحر لم يكن ظاهرة عامة بين جيل الرواد من الرمزيين الذى قنع - فى الغالب - باستغلال القيم الموسيقية فى الأصوات والتصرف فى اللفظة بالطريقة نفسها التى كان « فاجنر » يتصرف بها فى النوتة الموسيقية^(٥١) ، وإنما أصبح كذلك حين تبناه « رامبو » ونماه الجيل الرمزي الناشئ ، ويبدو أن ذبوعه لم يكن راجعاً إلى قيمته الذاتية وحدها ، بل كان - بالإضافة إلى ذلك - تعبيراً عن إفلاس الشكل التقليدى وافنقاده للشاعر العظيم ، إذ يلاحظ « ليان » أن الشعر الحر لم يبلغ من النجاح ما بلغه الشعر التقليدى *le vers officiel* إلا بعد أن كف شاعره القوى - نغنى مالارميه - عن الإبداع^(٥٢).

ونضيف من جانبنا أن الكثيرين ممن كتبوا فى هذا الشكل (الشكل الحر) من أساتذة المذهب الرمزي سرعان ما ارتدوا عنه ارتداداً متفاوت فى بواعثه ومداه^(٥٣) ، وربما عاد - فى بعض دوافعه - إلى غرام المزاج الفرنسى بالقانون والنظام . وافتتانه بالقاعدة والانسجام . وحرصه على الأناقة والدقة المفرطة^(٥٤) . وكلها خصائص يتخطاها الشعر الحر أو قل : يحاول تخطيها إيماناً بأن موسيقى الشعر ترجمة للحياة الباطنة وهى موضوع يند عن كل قاعدة وقانون . على أن موجة الإيقاع الرمزي الحر لم تنحسر إلا بعد أن تركت آثاراً عميقة فى كثير من الشعراء الفرنسيين المعاصرين نذكر منهم « بول فاليرى » و « بول كلوديل P. Claudel »^(٥٥) . كما امتدت إلى بعض اتجاهات الشعر الانجليزى الحديث وعلى الأخص المدرسة التصويرية Imagist التى ظهرت فى بداية العقد الثانى من هذا القرن فرددت أصداً النظرية الرمزية فيما يتعلق بحرية الإيقاع ، وتحملت بالإضافة إلى مسئوليتها الفنية عبء حركة نقدية صاحبت هذا القالب الشعرى ودافعت عنه على لسان أحد روادها البارزين (إزرا باوند Ezra Pound) الذى أخذ عن الشعراء الفرنسيين إيمانهم بأن الشعر الحر لا يعنى التخفف من تبعة الجهد الفنى والصياغة المحكمة ، « فإن عدم وجود الوزن المنتظم والقافية يجب ألا يتمخض عن

(٥١) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 9.

(٥٢) A.G. Lehmann, The Symbolis Aesthtic in France, P. 189.

(٥٣) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٦٩ - ٤٧٢ .

(٥٤) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 13.

(٥٥) السابق ص ١٣ .

قطع من النثر المقنع»^(٥٦).

ولم تنج هذه الحركة من المصير ذاته الذي لاقته مثيلتها في فرنسا . فحوالى سنة ١٩٢٠م بدأ أبرز شاعرين فيها : « اليوت » و « باوند » يرتدان إلى قالب شعري أكثر انتظاماً^(٥٧)، على حين أعلن أولهما رفضه للشعر الحر: إن في تسميته وإن في مفهومه الوهلى ، فمن الناحية الشكلية يرى « اليوت » أن تسمية الشعر الحر تسمية خاطئة ، لأنه « ما من شعر يمكن أن يكون حراً لدى من يريد أن يحقق فيه الإتقان » .

ومن الناحية الموضوعية يقرر أن الحرية ليست مطلقاً في الهرب من الوزن الشعري وإنما هي في السيطرة عليه ، وقد عبر عن ذلك بقوله « وراء أشد الشعر تحراً يجب أن يكمن شبح وزن بسيط . إذا غفونا برز نحونا متوعداً ، وإذا صحونا اختفى . ولا تكون حريتنا مطلقة إلا عندما تظهر إزاء قيود مصطنعة »^(٥٨).

ونرى أن الدعوة الأدبية حين تنجذب عنها غواشى التطرف المقيت تغدو أكثر قيمة وفاعلية ، ويظل جوهرها — بالغاً ما بلغت قوة الحركات المضادة لها — حياة كامنة تؤثر بشكل غير منظور في مجرى الوجود الأدبي . ومن هنا كان تيار الإيقاع الحر — حتى بعد ارتداده — عاملاً من عوامل التطوير الحاسم في موسيقى الشعر ، فبفضله حظى البيت التقليدى (الاسكندرى في الشعر الفرنسى والايامبي iampic في الشعر الإنجليزى) بكثير من الطواعية والمرونة ، كما هدأت نبرته الشعرية العالية^(٥٩) . وحسبك أن تقرأ هذه الأبيات التى وردت في مستهل قصيدة اليوت « الأرض الخراب The Wast Land » لترى صدق ما نقول :

“April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire”.

-
- (٥٦) لويز بوجان : الأدب الأمريكى في نصف قرن : الشعر : ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى (دار الثقافة — بيروت سنة ١٩٦١م) ص ٧٢ .
- (٥٧) انظر : المرجع السابق ص ١١٨ — ١١٩ .
- (٥٨) اليزابيث درو : الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه (ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش — منشورات مكتبة منيمية — بيروت سنة ١٩٦١) ص ٤٤ .
- (٥٩) انظر : لويز بوجان : الأدب الأمريكى في نصف قرن : الشعر ص ٧٢ — ٧٣ .

« أبريل » أقسى الشهور ، يطلع
 زهر « الليلك » من الأرض الميتة . ويمزج
 الذكرى بالرغبة^(٦٠) .

إن « اليوت » يستخدم هنا الإيحاءات المألوفة عن الحنين إلى الربيع . وإن يكن قد أضفى على هذه الإيحاءات لوناً قائماً عميقاً عن طريق بعض الألفاظ ذات الوقع النفسى الموحش ، كلفظتى « أقسى cruellest » و« الميتة dead » ، ثم عن طريق تكرار بعض الحروف ذات الجرس الموسيقى كحرفى (R) ، (L) وبعض حروف العلة فى البيت الأول ، ثم بتناثر الوقفات الصوتية والحركية التى يقتضيها الترقيم ، والوقع الموسيقى الذى تركه العبارتان اللتان تبدآن بكلمتى breeding و mixing . . . فإذا علمنا أن الموقف العام للقصيدة هو الموت الإنسانى الذى يترقب انبلاجة البعث الروحى ، اتضح مدى المواءمة بين إيقاع الكتابة الذى تثيره موسيقى المطلع والمناخ الكلى للقصيدة^(٦١) .

* * *

هذه لمحة موجزة عن الشكل الموسيقى للشعر الرمزي حرصنا فيها على إيضاح مدى تأثيره فى اتجاهات الشعر الإنجليزى ، إذ كان اعتناق بعض شعرائنا للإيقاع الحر راجعاً — فى بعض أصوله — إلى اطلاعهم على نماذج منه لعدد من شعراء الإنجليزية المعاصرين .

ثالثاً — الخيال الرمزي : الرمز ، الصورة :

غاية هذه الفقرة معالجة خصائص الخيال الرمزي على نحو تفصيلي ، وقد سبق أن عرضنا لمصادر هذا الخيال ممثلة فى نظرية « العلاقات » و « فلسفة الحلم » ، ولكن هذين لم يكونا إلا مادة غفلا يستمد منها الرمزيون صورهم ورؤاهم ، فكيف إذن كانت تبدو هذه « المادة » فى قلب العمل الشعرى ، أعنى كيف كانت تتشكل فى أيديهم على نحو فى ؟ وما هى — تبعاً لذلك — حدود الرمز الأدبى باعتباره وحدة الخيال الرمزي ، وأين موقعه من الصورة أو موقعها منه ؟ .

* * *

(٦٠) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨ .

(٦١) السابق ١٢٩ .

ونشير في البداية إلى أن أثر نظرية العلاقات لم يقتصر على ما تشف عنه من وحدة عميقة بين جواهر الموجودات على تعدد صيغها وألوانها ، بل تعدى ذلك إلى الجانب التطبيقي في نظرية الشعر ، فإذا بالعطور والألوان والأصوات تتجاوب على مستوى الصياغة الشعرية مثاماً تجاوبت عند « بودلير » على مستوى الواقع الطبيعي ، وإذا بمعطيات الحواس تتبادل فتتحول المسموعات إلى ألوان وتصير المشمومات أنغاماً وتصبح المراثيات عاطرة ، بل إن المدركات ذاتها تغدو « معنى » مجرداً من ثقل المادة وكثافتها ، فالعطر — فيما يرى بودلير — سر تسفحه الزهور : « كثير من الزهور تسفح أسفة عطرها الناعم كسر » ؛ أما اللون البنفسجي فليس في نظره إلا « حباً مكتوماً ، غامضاً ، مقنعاً » (٦٢) .

ولعلنا لا نعجب حين نرى بعض الرمزيين يبدأ من هذه الحقيقة ليصل إلى أن مدركاً واحداً من مدركات إحدى الحواس يمكن أن يستقطب شتية من مدركات الحواس الأخرى ، وهو ما يقرره « بيتس » بقوله :

« حين يكون الصوت واللون والشكل كل مع الآخر في وحدة موسيقية . . . فإنها جميعاً تصبح صوتاً واحداً ، ولوناً واحداً ، وشكلاً واحداً ، وتثير انفعالا يصدر عن مشيرات عديدة متميزة ، ولكنه رغم ذلك انفعال واحد » (٦٣) .

ويبنى الرمزيون محاولتهم تلك الاستفادة من نظرية العلاقات في التعبير الشعري — على حقيقتين جوهريتين : أولاًهما تتعلق بطبيعة اللغة والثانية تنبع من طبيعة النفس البشرية ، فمن الناحية الأولى : يرون أن اللغة — في أصلها — رموز اصطلاح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف ، وما دامت الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد فإن بوسعنا أن نوحى بأثر نفسي معين يدخل في نطاق إحدى الحواس باستخدام لفظ نستمدّه من نطاق حسي آخر بغية نقل الوقع النفسي على أكمل وجه ممكن ، وهروباً من ضيق الدلالة الوضعية ونضوب إيجاءاتها (٦٤) .

ومن الناحية الثانية : يقررون أن النفس البشرية موضوع لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد ، وإذا لم يكن ممكناً أن يعبر عنها بالأسلوب التقريرى المؤلف ، فإنه لا يمكن — بالقدر نفسه — تبسيطها لأن في تبسيطها قضاء عليها ، فلم يبق أمام الشاعر إلا أن

(٦٢) سارتر : بودلير ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(٦٣) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 267.

(٦٤) انظر : د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ط ٣ ص ٤٢٥ .

بلجأ إلى إثارة حالات شبيهة بها في نفس المتلقى ، عن طريق الرمز ، القائم — في أهم أسسه — على تراسل معطيات الحواس^(٦٥) .

على أن بعض الرمزيين لم يقنعوا بفكرة التراسل ، كما عبر عنها بودلير ، وحاولوا الامتداد بها إلى مجالات أخرى حسية ووجدانية ، فلم تعد الأصوات والعطور والألوان وحدها هي التي تتجاوب ، بل أصبحت المعاني كذلك تتجاوب مع المحسوسات ، كما أوضحت جزئيات الواقع — ذات القيمة الإيحائية بالنسبة للشاعر — تتبادل مع الإنسان وتستعير منه صفاته البشرية ، فقرأنا لرمبو أمثال هذه الصور :

« السكون القمر » و « الضوء الباكي » و « الأسماك الفضية » و « القمر الشرس » و « الشمس المرة المذاق »^(٦٦) ، كما قرأنا للملارمي ، « الصمت البخيل » و « ليل من الثلج والبرد القاسى . . . ليل أبيض »^(٦٧) وسوى ذلك من الصور التي تنبع عناصرها من مجالات متباعدة ، والدالة على أن الحواجز الطبيعية بين مجالات الحساسية والوجدان قد انهارت في بصيرة الشاعر الرمزي ففسدا الكون كله وحدة تعدد وسائل إدراكها وتستعير إحداها من الأخرى ما يعينه على الإيجاء ، بحكم أن جواهرها متشابهة .

ويتفرد رامبو من بين آباء الرمزية بمحاولة رائدة في هذا الباب ، إذ لم يكتف بتراسل المدركات وصفاتها على طريقة ما يسمى في علم النفس التحليلي بالتداعي المطابق ، الذي يبدأ من فكرة أو خاطر أصلي يكون في الذهن تتابع بعده الخواطر والأفكار بما لا يخرج عن دائرة المثير الأصلي — وهي عملية واعية إلى حد كبير —^(٦٨) بل كان يلجأ إلى نقل صور العالم الخارجى من مواطنها المعهودة على طريقة « التداعي الصورى الحر » ، حيث لا تتفق الصور إلا في نوع التداعي وجنسه ، وهي عملية لا أثر للوعى فيها من حيث

(٦٥) انظر : د : محمد مندور : التعبير الشعري بين السوقية والرمزية : مجلة « المجلة » أغسطس سنة ١٩٥٨ ص ٩٩ .

(٦٦) هذه التعابير منقولة عن : د . محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٤٠١ .

(٦٧) Bowra, The Heritage of Symbolism P. 8 - 10.

(٦٨) راجع لنظرية التداعي : سيجموند فرويد : محاضرات تمهيدية في التحليل النفسى ترجمة د : أحمد عزت راجع (الأنجلو — ط ٢ القاهرة) ص ١٠٥ .

الظاهر ، وبها جمع رامبو بين جوهر فكرة التراسل وخلاصة فلسفة الحلم ، وهما مادة التعبير الرمزي الذي نعرض له في أبرز أشكاله وأكثرها أهمية نغني « الرمز الأدبي » .

❖ ❖ ❖

خصائص الرمز الأدبي :

كيف يتكون الرمز ؟ لعل في الإجابة عن هذا السؤال تحليلاً لعملية هي بطبيعتها مركبة لا تقبل التبسيط ، ذاتية لا تختمل التقنين ، فردية تختلف باختلاف المبدعين وميولهم . فلتكن هذه المحاولة إذن وجهاً تقريبياً لموضوع يند عن التحديد .

قد تتصل بعض عواطفنا بمناظر أو أشياء مادية معينة نتيجة لموقف لنا معها ، أو واقعة ارتبطت بها . . . وحينذاك تتحول هذه الأشياء والمناظر إلى مشيرات تذكرنا بمضمون تلك المواقف والوقائع . . . وهذه أبسط أنواع الرموز .

وقد يتدع الشاعر الرمز أو يقتبسه ثم يبنى على تفاصيله خواطره العاطفية^(٦٩) ، ومن هنا قنع بودلير بتحويل بعض الرموز الكاثوليكية بينما اضطر « مالارميه » إلى خلق رموز جديدة اختارها من حقل انطباعاته الموار لتوحى بالجمال المجرد ، « فالسماء الزرقاء » و « الفجر » و « انهار الجليد » كلها رموز انتزعها الشاعر من الطبيعة لتوحى فكرة بالغة الصفاء ، ومن ثم لم تعد الطبيعة مظاهر جامدة بل تحولت إلى معنى حي ، « خلف نقاب الصمت » على حد تعبير مالارميه^(٧٠) ، وهذا لا ندهش حين يصرح روبرت فروست بأنه لم يكتب في « الطبيعة » سوى قصيدة واحدة — على كثرة ما كتب فيها — ، ذلك لأن الطبيعة في قصائده ليست غاية في ذاتها بل هي جزء من فكرة شاملة تتخذ فيها التفاصيل المألوفة قما فلسفية كبرى^(٧١) .

معنى ذلك أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً ، ولكن هذا المستوى التجريدى لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ، لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية

(۶۹) الیزابیث درو : الشعر کیف تفهمه ونتذوقه ص ۷۲ - ۷۳ .

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 7, 14.

(v.)

(۷۱) الیزابیت درو : الشعر کیف تفهمه ونتذوقه ص ۲۴۲ .

لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر : فحين نقرأ قول بليك في قصيدته « النمر The tiger » - وقد سبق أن أشرنا إلى نزعتها المثالية - . . حين نقرأ قوله :

في أية أعماق بعيدة أو سماوات

احترقت نار عينيك ؟

وبأية أجنحة تجرؤ على التحليق ؟

وأى يد تجرؤ أن تقبض على النار (٧٢) .

لن نتوقف لنسأل : وكيف تحترق نار العينين ؟ وأى نمر هذا الذى يفكر فى التحليق ولا يستطيعه ؟ ان تلك الأسئلة وأمثالها غير ذات موضوع فى رمز كهذا ، لأن الشاعر لم يأخذ من حقل الواقع إلا جزئيات انهار ما كان يشدها من علاقات وأسباب ، فالنمر ليس النمر بمعناه المعهود ، بل لعل الشاعر لم يكن يحدثنا عن نمر إطلاقاً وإنما كان يوحى بشوقه إلى الانعتاق من أسر المادة والتحليق فى عالم صوفى مثالى تجتاحه إليه الرغبة ، ويقعد به دونه العجز ، ومن هنا لم يرسم الصورة بكل أبعادها ، بل ركز على الخطوط المشعة فيها بعد نفي تفصيلاتها (٧٣) .

فالرمز ليس تحليلاً للواقع بل هو تكثيف له ، وفى هذا ما يربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الإدماج والتجميع بحذف بعض الأجزاء المرموزة ، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة الكامنة بجزء واحد فقط ، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة (٧٤) ، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيهما من غموض تتعدد

Roy P Basler, Sex, Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, 1948, (٧٢)

P. 20.

(٧٣) انظر المرجع السابق ص ٢١ وما بعدها .

(٧٤) انظر محاضرة « لفرويد » عن رمزية الأحلام ، ومنها يتبين وجه الشبه بين الرمز والحلم فى تكوينيهما واستمدادهما من اللاشعور ، ثم انظر له محاضرة أخرى عن التكثيف condensation فى الأحلام وهو لا يختلف كثيراً عن نظيره فى الرموز : سيجموند فرويد : محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ص ١٥٥ -

١٨١ ، ص ١٨٣ - ١٨٤ .

فيه مستويات التأويل ولا تتمازج ، فليس هناك رمز يفضى بكل محتواه لقارئ واحد^(٧٥) .
ولعلنا قد لاحظنا في هذا النموذج الذي اقتبسناه من « بليك » أن كل جزئية من
جزئيات الرمز ليست لها قيمة ذاتية ، بل تنبع قيمتها من وظيفتها الإيحائية في البناء العام
للرمز ، فكل من السماوات « والعينين » و « الأجنحة » و « النار » لا يعنى منفرداً أكثر
من دلالاته الوضعية ولكنه يعنى الكثير متى أصبح عضواً حياً في جسم الرمز ، تماماً
كالنخلة لا تبوح إلا إذا أصبحت إيقاعاً ، وفي هذا نكتشف حقيقة أخرى من حقائق
الرمز ، فهو سمة في الأسلوب ، وليس سمة للكلمات بل وللعلاقة كلمة بكلمة أخرى علاقة
قائمة على التراسل الجزئي ، وهو ما يقرره بيتس ، مشيراً إلى بيتين « ليرنز » يقول فيهما :

القمر الشاحب يغرب خلف الموجة البيضاء

والزمان يغرب بي والهفتاه

هذان البيتان رمزيان : انتزع منهما شحوب القمر وبياض الموجة - وعلاقة هذين
بغروب الزمان دقيقة يعز على الفكر إدراكها - فإذا بك تنتزع منهما جمالهما ، ولكن إذا
اجتمعت هذه العناصر كلها معاً : القمر والموجة والشحوب والبياض وغروب الزمان ،
والصبيحة الحزينة الأخيرة « والهفتاه » فإنها تثير عاطفة يعجز أن يثيرها أى نظام آخر من
الألوان والأصوات والأشكال^(٧٦) .

وإذا كانت قيمة الرمز أسلوبية لا تتحقق بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة ،
فإن العمل الشعري يصبح أكثر إحكاماً وإثارة إذا تآزرت فيه الرموز الجزئية تآزراً كلياً يمتد
على رقعة القصيدة فيخلق فيها نبضاً شعرياً شاملاً ، وذلك مستوى من الرموز يرجع
الرموز الجزئية ويفوقها فناً^(٧٧) . ولعل هذا ما كان يعنيه بيتس ، حين اعتبر القصيدة ذات
البناء الموسيقي المحكم « تشبيهاً معقداً » يوحى بما لا يمكن تحديده^(٧٨) . فلنقرأ مثلاً قصيدة
بودلير « عطر مسكر Parfum Exotique » وفيها يحمل عطر الحبيبة روح الشاعر إلى آفاق

(٧٥) Tindall, Forces P. 270.

(٧٦) ستانلى هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ٢ ترجمة د . إحسان عباس ومحمد يوسف نجم
(دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٦٠) ص ٩٧ .

(٧٧) Critics and Criticism, Chicago, 1954, P. 588.

(٧٨) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 257.

عالم بدائي غير واضح الحدود ربما رمز به الشاعر إلى رغبته في تجاوز واقع الحياة المدنية المعاصرة فراراً إلى حياة مثالية تمتزج فيها بكرة الطبيعة بنقاء الفطرة الإنسانية ، فلكى يوحى الشاعر بهذا الحلم لم يدع رموزه « تمرح » كيفما اتفق بل حرص على اختيارها جميعاً من « مجال » طبيعي واحد لتثير تياراً إيحائياً تتسع موجته وتمتد على تعدد روافدها ، « فالشواطئ الهائلة » و « وهج الشمس » و « أشعة السفن » و « أغاني الملاحين » . . كلها رموز انتزعت من بيئة واحدة ، لتخط مسار « رحلة بحرية » نحو :

جزيرة يخيم عليها الفتور والكسل
حيث تلد الطبيعة وتنبت أشجاراً فريدة ، ذات ثمار شهية .
ورجالاً ضئال الأجسام لكنهم أشداء .
ونساء مدهشات العيون ، لما يتجلى فيها من صفاء وصراحة^(٧٩)

وبذلك غدت القصيدة رمزاً كلياً ملائماً تماماً لتلك القيمة المثالية التي أراد الشاعر الإيحاء بها ، وهي غاية يقصر عنها الرمز الجزئي بينائه الضيق وإمكاناته التعبيرية المحدودة

وإذا كان الرمز هكذا - رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته ، فكيف إذن يتميز عن الصورة ؟ وما علاقتها به إن كانت ثمة علاقة ؟ .

يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التركيب والتجريد ، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنى لا يقع تحت الحواس ، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء : سمة الرمز الجوهرية ، والذي يعطيها معناها الرمزي إنما هو الأسلوب كله ، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملت معناها الرمزي^(٨٠) ، ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل ، أو هي علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معاً .

(٧٩) النص منقول عن أزهار الشر - ترجمة محمد أمين حسونة ص ٧١ .

(٨٠) انظر عدنان الذهبي : سيكلوجية الرمزية - مجلة علم النفس - المجلد ٤ العدد ٣ - فبراير سنة

أضف إلى ذلك أن كلا من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه analogy بين الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحي به ، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية ، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها « طبيعة منقطعة ، مستقلة بحد ذاتها ، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادى إلا بالتأثير »^(٨١) ، ومن أجل هذا كان ما يحصل عليه القارئ من الرمز غير متوقف — فقط — على ما به الكاتب خلاله ، وإنما يتوقف — في المقام الأول — على حساسية المتلقى sensitivity ووعيه به^(٨٢) ، فالرمز يقع — كما يقرر اليوت — في المسافة بين المؤلف والقارئ ، ولكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر ، إذ الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير ، ولكنه بالنسبة للمتلقى منبع إحياء ، وهما وضعان مختلفان^(٨٣) .

كذلك ، يمكن القول بأن قيمة الصورة — بوصفها شكلاً حسياً — تستنفد — إلى حد ما — فيما تمثله ، وما تمثله محدود بطبيعته ، أما الرمز فلا يمثل إلا نفسه ، لأنه يوحي بما لا يقبل التحديد^(٨٤) ، ومن ثم كانت قيمته في شكله مثلما هي في إيحائه ، أو قل إن الرمز والرموز وجهان لشيء واحد ، وكلاهما يعنى الشاعر بنسبة متساوية .

... دعنا نقرأ صورة رسمها « روبرت فروست » يمجّد فيها فكرة التسامح ويحمل على هؤلاء الذين يحرصون على إقامة الجدران بينهم وبين جيرانهم ، لئلا يرى كيف « يستهلك » الشكل الصوري فيما يعنيه :

إني أراه هناك
يحمل حجراً أطبقت كلتا يديه على أعلاه بقوة
كأنه رجل مسلح من العصر الحجري
وهو كما يبدو لي يتحرك في الظلام
لا ظلام الأخشاب وظلال الأشجار فحسب
وهو لا يتجاوز العبرة التي كان يكررها والده

(٨١) أنطون كرم : الرمزية ص ٩ .

W. Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 17.

(٨٢) انظر :

(٨٣) المرجع السابق : الصفحة نفسها .

(٨٤) المرجع السابق : ص ١٠٣ .

وهو سعيد بأنه فكر فيها كثيراً وعمل على هديها
فهو يقول مرة أخرى : « الجدران المتينة تخلق جيراناً طيبين »^(٨٥)

فرغم توفيق الشاعر في التقاط هذه الصورة لجاره السيئ الحريص على إقامة حواجز نفسية واجتماعية ومادية بينه وبين الآخرين ، ورغم أنه أضنى على هذه الصورة جواً رمزياً يربطها بإنسان « العصر الحجري » والظلام والتقاليد . . رغم هذا تبدو الصورة وكأنها قد سخرت من البداية لتقرير تلك الحقيقة — التي صرح بها الشاعر — « الجدران المتينة تخلق جيراناً طيبين » ، وهو ما نعينه بقولنا إن الشكل الصوري يستنفد — إلى حد ما — فيما يمثله .

ولعله قد وضح من هذا أن علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة ، فقد تتعقد الصورة ، وتتآزر عناصرها تآزراً إيحائياً بحيث تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز ، ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرمز خلافاً نظرياً ينهار عند الممارسة الفنية إذا أحسن الشاعر استغلال ما في الصورة من قيم إيحائية ، ومن أجل هذا أيضاً نظر إليها بعض المتأخرين ممن تأثروا بالنظرية الرمزية نظرة لا تبعد كثيراً عما نفهمه من الرمز ، فهي فيما يرى « هولم T.E. Hulme » رائد المدرسة التصويرية — تشبيه حسي يعبر عن رؤيا ، ولا يقنع بإيضاح فكرة الشاعر أو شعوره بل يخلقهما خلقاً^(٨٦) .

أما « تندال » — ناقد الرمزية المعاصر — فلا يتخرج من التصريح بأنها نوع أساسي من أنواع الرمز ، فهي — كما يقول — تجسيم لفظي للفكر والشعور^(٨٧) . ولعل الحاح كليهما على أن يكون المستوى الحسي للصورة قادراً على إثارة المشاعر والأفكار هو ما يقربهما من نظرة آباء المذهب إلى الرمز باعتباره رؤيا نفسية للواقع وعلاقة بين الذات والأشياء . وعلى أقلام بعض شعراء العصر ممن تأثروا بالمدرسة التصويرية والشعر الرمزي معاً ، يكاد يمحى هذا التفاوت في درجتي الإيحاء والتجريد بين الصورة والرمز ، إلى حد أن الحديث عن أحدهما ربما كان — في الوقت نفسه — حديثاً عن الآخر ، وفي هذا التطور غدت الصورة أكثر إيحاء كما غدا الرمز أقل تجريداً عما كان عليه عند رواد النظرية الرمزية ،

(٨٥) النص منقول عن : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧٥ .

(٨٦) انظر : W.Y.Tindall, The Literary Symbol, P. 102.

(٨٧) السابق ص ١٠٥ .

وقد تبلور هذا بصفة خاصة في تفكير شاعرين من أبرز الشعراء المحدثين وأعظمهم تأثيراً
— وبخاصة في شعرنا المعاصر — ونعني : « ازرا باوند » و « ت . س اليوت » .

أما « باوند » فيرى أن الصورة « مظهر لمركب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن »^(٨٨).
على حين يراها « اليوت » معادلاً لفظياً له ذاتيته واستقلاله عن كل من الشاعر والقارئ^(٨٩)
مدفوعاً إلى ذلك بنظريته في استقلال العمل الفني ، وأن الإنسان يتهيأ لكي يصبح فناً
عندما يتوقف عن الاهتمام بعواطفه الخاصة إلا من حيث إنها مادة يستقى منها شعره ، إذ
« ليست عواطفنا محور القيمة الفنية ، وإنما المحور هو الطريقة التي ننسق بها تلك العواطف
ونعبر بها عنها »^(٩٠).

ما طبيعة تلك الطريقة الفنية التي يشير إليها « اليوت » ؟ إنها في رأيه المعادل
الموضوعي Objective Correlative الذي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون
البوح بها على نحو ذاتي مباشر ، أو هي على حد تعبيره « مجموعة من الأشياء أو موقف
أو سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت
الحقائق الخارجية — التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية — فإن الانفعال يثار إثارة
مباشرة »^(٩١).

وبهذه المقدرة الموضوعية على تفجير أكثر العواطف ذاتية وعمقاً ، وبذلك الطاقة
الإيجابية التي حملتها الصورة في فكرة « المعادل الموضوعي » ذابت الحدود — أو كادت —
بين الرمز و « الصورة » ، وهو ما سنلمس أثره بوضوح في شعرنا العربي المعاصر .

* * *

تلك خلاصة ما انتهى إليه الفكر الرمزي بصدد نظرية الشعر ، ركزنا فيها بصفة
خاصة على اللغة والإيقاع وأشكال الخيال باعتبارها أهم القيم الفنية التي حاول الرمزيون

Relé Welek and Austin Warren; Theory of Literature, P. 192.

(٨٨)

Tindall, The Literary Symbol, P. 104.

(٨٩)

(٩٠) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١١٩ .

(٩١) نقلاً عن : د . محمد غنيمي هلال : ما الأدب في نقد ت . س اليوت والنقد العالمي ؟ مجلة « المجلة »

يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٨٩ ، وانظر كذلك : روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٣ ، د . رشاد رشدي :

المعادل الموضوعي : مجلة « الكاتب » مايو سنة ١٩٦١ م ص ٧٨ .

استنباط معطياتها الایحائية ، والتي أثروا بها في الآداب العالمية — ومنها أدبنا العربي — تأثيراً متفاوت من حيث درجته ومداه .

وإذا كان انكائهم على الجانب الإيحائي في العمل الشعري قد أدى بهم إلى نوع من « الإبهام » ، فقد كان ذلك نتيجة طبيعية لانعطافهم تجاه الحياة الباطنة باعتبارها بؤرة الإدراك ، تجمع أشعة الوقع المبعثرة لتبثها في تعبير إيحائي مثير ، يتجاوز التقرير والوصف والتسمية ، ويعتمد على الوقع الصوتي للألفاظ وتمزيق النسيج التركيبي المألوف بغية تعطيل القوى الفاهمة وإثارة القوى الشاعرة .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن في الوضوح — كما يرون — خطر الملل وأن في الاكتشاف التدريجي لذة الاستكناه ، أدركنا أن الإبهام الرمزي كان — في صفوف نماذجه — ظاهرة فنية واعية ، ولم يكن حيلة تستر العجز بالغموض ، أو إغلاقاً يهدر طاقة الشعر من حيث هو بوح وإفشاء ، فن الغموض ما يتكلفه الشاعر متظاهراً بعمق التفكير ، وهو حيثئذ لا يخدع إلا نفسه ، ومنه ما ينشأ عن صعوبة التعبير عن عاطفة قوية يحسها الشاعر أو فكرة هي في ذاتها غامضة تستعصى على الكشف^(٩٢) ، ومن هذا النوع الأخير كان الشعر الرمزي .

* * *

أين يقف شعرنا العربي المعاصر من هذه النظرية ؟
تلك محاولتنا في الباب التالي .

(٩٢) انظر رأياً لإليوت في هذا : « الثقافة » العدد ٧٧ ص ٧ (ترجمة محمود محمود) .

الباب الثاني

الرمز والرمزية

في الشعر العربي المعاصر

تمهيد

* فكرة المذهب في الأدب العربي الحديث .

* حركات التجديد والرمزية .

* الرمزية والأدب العربي القديم .

ليس من همنا في هذا التمهيد السريع أن نتعقب تاريخ الشعر العربي لرصد اتجاهاته الفنية والفكرية ، فذلك أمر لا يتسع له هذا البحث ، فوق أنه ليس من غاياته . إن ما نريد تأكيد أن الظاهرة الأدبية — شأنها شأن أى نشاط فكري — غير منقطعة الصلة بالماضى ، وأنها تستمد من التراث بقدر ما تستجيب لظروف العصر ، وأن كل تجديد مقيد — بحكم انتمائه إلى بيئة معينة — بقيم تاريخية واجتماعية تسيطر عليه وتوجهه توجيهاً يقل أو يكثر ، وفي هذا يبدو التراث قوة كامنة تربط اللحظة الراهنة للكاتب أو الشاعر بأعمال سلفه من الكتاب والشعراء^(١) .

وقد كان الشعر الغنائى — وما يزال — قيثارة الإنسان العربي وأعرق فنونه القولية ، ومن ثم تحكمت نماذجه الأولى في الصياغة الشعرية على مر الأجيال ، وكانت كل موجة من أمواج التجديد فى أبنيته وصوره تنحسر أمام مد ذلك التراث الذى صنعه أهله على المدى الزمنى الطويل ، حتى إن حركة البعث الشعرى على يد رائدها الأول « محمود سامى البارودى » كانت فى جوهرها إحياء للديباجة العربية فى أزهى عصورها ، ورفضاً لذلك البهرج اللفظى الذى كان يمارسه الشعراء العروضيون فى العصر التركى^(٢) ، أى أنها كانت حركة متعاطفة مع الماضى البعيد أكثر منها ناثرة عليه ، ومن هنا كان تأثيرها البالغ فى الشعر الحديث ، وهو تأثير يكاد يجمع عليه أرباب القول محافظين ومجددين ، ويوجزه

(١) وذلك ما يسميه اليوت بالحاسة التاريخية: انظر: دكتورة لطيفة الزيات: مقالات فى النقد الأدبى: ت. س اليوت (مكتبة الأنجلو — القاهرة — دون تاريخ) ص ٧ وكذلك: روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة: ص ٢٥ .

(٢) انظر نماذج لهذا فى: فى الأدب الحديث ج ١ ط ٤ ص ١٢ — ١٣ .

العقاد حين يقرر أن البارودى « رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجازاة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب ، وليس أدعى من هذه الثقة إلى الابتكار والاستقلال والاعتماد على النفس والإفلات من قيود التقليد ، فإذا حسبنا للبارودى سليقته المستقلة وشخصيته المعبرة ، ونزعته إلى الاعتراف بحق العصر على الشاعر ، فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد وما استتبعته من حسن الثقة وعزيمة النهضة^(٣) » .

وقد تركت خطى البارودى على رمال الشعر العربى آثاراً ترسمها من تلاه من الشعراء ، ولم يفلت منها شوقى ، الذى جمع إلى فحولة الملكة الشعرية حساسية مذهلة بأسرار النغم الموسيقى ، وتحكماً أصيلاً فى ناصية الأسلوب الشعرى ، ولكنه - فى معظم تجاربه - ظل يغترف من تلك الدنان التى اغترف منها البارودى ، وبقي تصويره للشعر ووظيفته فى حدود النماذج العليا التى خطها شعراء العربية فى الماضى ، رغم إقامته بفرنسا أربع سنوات فى فترة من أحفل فترات بتيارات الأدب ومذاهبه ، وكان باستطاعته أن يتفاعل بهذه المذاهب وأن يخرج منها بفلسفة شعرية جديدة يمزج فيها بين الثقافتين العربية والغربية مزجاً تتجلى فيه عالمية الرؤيا وإنسانيتها ، ويجمع بين جدة المضمون وروعة الصياغة^(٤) .

على أننا لا ننكر على شوقى مكانه البارز فى ركب الشعر المعاصر ، وبخاصة محاولته الرائدة لكتابة المسرحية الشعرية ، وقد كان مجرد الالتفات إليها دليلاً على رغبته المخلصة فى التجديد ، ولم يكن ليتسنى له ذلك لولا رحيله إلى فرنسا وملاحظته لازدهار الحركة المسرحية فيها^(٥) ، غير أن هذه الملاحظة كانت تجميعية تميل إلى التأثر بالثقافة المسرحية العامة دون أن تخضع خضوعاً مطلقاً لمذهب أدبى بعينه .

✽ فإذا راعينا أن « الرمزية » فى أخريات القرن التاسع عشر - وهى الفترة التى شهد شوقى طرفاً منها فى فرنسا - كانت تسيطر على أقلام الكثيرين من الكتاب والشعراء

(٣) الأستاذ عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى (مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧) ص ١٤٨ .

(٤) انظر : د . محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى - الحلقة الأولى سنة ١٩٥٥ م (معهد الدراسات العربية) ص ٢ - ٣ .

(٥) لا نغنى بذلك أن شوقى قد ابتدع المسرحية الشعرية ، فقط نقول بأن مسرحياته أول نمط شعرى رفيع يقترب بالمسرحية من أصولها الفنية - انظر الأستاذ عمر الدسوقي : المسرحية ط ٣ ص ٥٢ ، ٥٩ .

الفرنسيين ، وتلهج بها الألسنة والمنتديات الأدبية ، لم نستبعد أن يكون « شوقي » قد سمع عنها أو قرأ خلال رحلته ما أتاح له التأثير بنماذجها تأثيراً جزئياً عابراً .

ونسارع إلى القول بأن ما بين أيدينا من مراجع لا يسعفنا في تأكيد هذا الافتراض تاريخياً ، غير أن الدراسة التحليلية لأحد النصوص الغنائية التي وردت في مسرحيته « مصرع كليوباترا » ربما كشفت عن قوة هذا الافتراض من الناحية الفنية .

والنموذج الذي نعنيه هو « نشيد الموت » الذي يتغنى به « إياس » — شادي الملكة — في الفصل الرابع من المسرحية ، بعد مصرع « أنطونيو » ، وقد رمى به الشاعر إلى خلق جو نغمي حزين يمهد لمصرع الملكة ، متكئاً في ذلك على بعض الوسائل الفنية التي استغلها الرمزيون ، ونجتزئ من هذا النشيد بالأبيات التالية ، وربما كانت كافية للتدليل على ما ذهبنا إليه :

يا موت مل بالشرع	واحم—ل جريح الحياة
سر بالقلوع السراع	إلى شطوط النجاة
شرعك الفضي	في لجه التبري
كالعلم في الغمض	يجرى ، ولا يجرى
في ظل ليل ساج	أقسم لا يسرى
مغلل الدياج	مطيب السـتر
في يقظة يظهر	لى ، أم أرى حلمـا
فلك من الجوهر	يخترق الظلمـا
تلى الدجى للاح	تحسبه نجما
ليس به ملاح	يسلكه اليسا ^(٦)

وللهذه الأولى يبدو ما في هذه الأبيات من موسيقى متموجة شفافة ، وصور ظلميلة يلجأ فيها الشاعر إلى تشخيص المعنويات ، وخلق مدركات بصرية وهمية تذكرنا بمحاولة الشاعر الرمزي الفرنسي « رامبو » خلق تيارات صورية متحررة من مواضع المنطق والعادة^(٧) ، فالموت في نظر شوقي — أو كليوباترا بتعبير أدق — زورق ، ولكنه

(٦) مصرع كليوباترا — (المكتبة التجارية سنة ١٩٥٤م — القاهرة) ص ١٠١ .

J. Stewart, Poetry in France and England, P. 137.

(٧) انظر لمحاولة رامبو

زورق غريب يند عن كل تصور طبيعي أو عرفي ، فهو من الجوهر وشراعه من الفضة ، ولجته من التبر ، ثم هو زورق تجريدي لا يمكن تحقيقه إلا فيما يشبه الرؤيا ، فهو « كالحلم يجرى ولا يجرى » مخرقاً قلب الظلماء كالشهاب الخاطف ، إلى حيث تنتظره كليوباترا التي تركزت أشواقها على الموت تتقي به عار الحياة تحت وطأة الرومان .

وبهذه الصورة التجسيدية التجريدية معاً يضعنا الشاعر في منطقة بين المحسوس والمعنوي ، أو قل بين الحلم واليقظة ، بحيث يصعب القبض على مادة الصورة ، وإن لم يسعنا إلا الاستجابة لما فيها من جو نغمي أسر .

• ولم نرد بهذا أن نرج بشوق في إطار مذهبي حاد ، فلا شك أن تأثيره الرمزي — على افتراض وجوده — كان جزئياً يتجلى في نماذج نادرة من شعره ، سطحياً يظهر في التعبير ولا يتغلغل في ثنايا الفكر والوجدان بحيث يشكل نظرية في الشعر أو نظرة إلى الوجود .

وإذا كانت بعض ظروف البيئة والنشأة قد حالت بين شوقي وأن يفتح صدره لكل رياح التجديد العارمة التي هبت عليه خلال إقامته بفهرنسا ، فقد كان هناك من شعرائنا من لم تحكمه مثل تلك الظروف ، ومن ثم ظهرت بعض اتجاهات التجديد متأثرة بالثقافتين الفرنسية والانجليزية ، ولكنها اتجاهات لم ترق إلى مستوى المذهب الأدبي ذي الأسس الفلسفية والاجتماعية ، وإن بقي لها بعد ذلك فضل ريادة التجديد في الشعر الحديث .

• وقد تجلت أولى هذه المحاولات في شعر خليل مطران (١٨٧٢ — ١٩٤٩م) الذي بدا واضحاً تأثيره بالنظرية الرومانتيكية منذ سنة ١٨٩٤ م^(٨) ، ولكن هذا التأثير لم يتأكد على نحو نظري إلا سنة ١٩٠٠م حين بدأ يكتب في « المجلة المصرية » عن تصور شعري جديد لا يتنكر للديباجة العربية بقدر ما يستلهم قيم العصر وروحه ، داعياً إلى وحدة البناء الشعري منبهاً إلى تلك الغاية الشريفة التي أخنى على الشعر العربي تحوله عنها قائلاً : « وأخنى على الشعر تحوله عن الغاية الشريفة التي خلق لها إلى أمور خاصة كالمدح والتشبيب والفخر والهجو ، وأمثال هذه الأغراض في قصائد لا ارتباط بين معانيها ولا تلاحم بين أجزائها ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد بها أركانها ، وربما اجتمع في الواحدة منها

(٨) إسماعيل أحمد أدهم : خليل مطران شاعر العربية الإبداعي — المقتطف — مارس سنة ١٩٣٩ ،

ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس ولكن بلا صلة ولا تسلسل ، وناهيك عما في الغزل والثناء وشكوى الدهر ووصف الجواد والناقة وميادين الحروب وضرب الأمثال وإرسال الحكم من المواضع التي لا يضمنها موضع إلا تتشائم وتتلاكم وتتناهب ذهن القارئ ذاهبة به كل مذهب بين السماء والأرض»^(٩) .

ويردف « الخليل » مقالاته تلك بمقدمة صدر بها ديوانه الذي ظهر سنة ١٩٠٨م قرر فيها معالم نهجه الفني الجديد : « هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ، ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر »^(١٠) .

والحق أن شعر مطران - ونحن نقصد ذلك الشعر الذي نظمه بعد أن تعدى طور التقليد - كان محاولة أمينة - قدر الطاقة - لتطبيق هذا المنهج في فلسفة الشعر وصياغته ، فكثير من قصائده في الطبيعة تجارب وجدانية يخلطها بنفسه ويسقط عاينها من مشاعره ، « وكأن الطبيعة عنده كائن حي يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس »^(١١) ، كما أن كثيراً من قصائده ذات إطار قصصى يمكن اعتباره « معادلاً » لعواطف الشاعر ، وهو ما يضمن على قصائده صلابة وإحكاماً في البناء الشعري .

وقد كان لهذا المنهج الجديد في إدراك الشعر وبناء القصيدة أثره في كثير من الشعراء عاصروا مطران ، وتتلذذوا عليه أو على شعره^(١٢) وبخاصة بعض شعراء أبولو ممن تجلت

(٩) خليل مطران : في المجلة المصرية (السنة الأولى العدد ٢ - ١٦ يونيو سنة ١٩٠٠ ص ٤٢ ، ٤٣) .
انظر كذلك الأستاذ عمر الدسوقي : في الأدب الحديث - ج ٢ - ص ٢٧١ ، والدكتور محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث ص ٤٠٩ ، وقد ورد عندهما النص مع بعض التصرف .

(١٠) مقدمة خليل مطران للجزء الأول من ديوانه ص ٩ (ط ٢ - مطبعة دار الهلال سنة ١٩٤٩) .

(١١) الدكتور محمد مندور : خليل مطران - ص ٢٢ (مكتبة نهضة مصر - القاهرة) .

(١٢) انظر : الأستاذ عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٧٢ - ٢٧٣ . وكذلك : الأستاذ عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ص ١٥٦ ، ٣١٥ وفيه يعترف أحمد زكي أبو شادي ، وإبراهيم ناجي بتأثير مطران في شعراء المدرسة الحديثة .

في نتاجهم نزعة رمزية مبكرة ، نراها تمشي على استحياء في شعر « خليل شيبوب » الذي هبط مصر عام ١٩٠٨ م من موطنه « باللاذقية » ، والذي ينفرد من بين المتأثرين باتجاهات مطران ، بأنه ظل أميناً على العناصر التي يقوم عليها مذهب مطران في نظم الشعر^(١٣) .

ومحاولة الخليل إن كانت قد ارتكزت في الأصل على أساس من الاحتفاظ بقيم اللغة وأساليبها ، فإن نظائرها في الشام وفي المهجر السوري اللبناني بالأمريكتين قد انطلقت - إلى حد ما - من قيود اللغة ، وكان من نتيجة ذلك أدب بدأ يفرض سيطرته على العالم العربي في أعقاب الحرب العظمى ، حتى إذا انهارت الرابطة القلمية وانتشر عقد زعماء المدرسة العربية بأمريكا ، قامت في القطر الشامي ومصر محاولات شعرية هي وسط بين اتجاه مطران والاتجاه المهجري ، وتمثلت في آثار عمر أبي ريشة وعلى الناصر بسوريا ، وإلياس فياض وأمين نخلة والدكتور حبيب ثابت وسعيد عقل وصلاح لبكى و خليل زخريا ونقولا بسترس في لبنان ، وحسن كامل الصيرفي وبشر فارس في مصر^(١٤) ، وفي شعر بعضهم تجلت سمات رمزية تعرض لها في حينها .

ولسنا نريد أن نرج بهذه الدراسة في حوار شكلي مبعثه الاختلاف على زعامة التجديد ، وهل تأثرت جماعة الديوان بمطران أم أنها شيدت بناءها من لبنات غير تلك التي وضعها^(١٥) ، ففي اعتقادنا أن الخليل كان شاعراً أكثر منه داعية تجديد^(١٦) ، وأن دعوته - لهذا السبب - كانت من الغموض والإجمال بحيث لا تستطيع خلق نظرية شعرية شاملة ، وأنها - لكي تؤتي أكلها - كانت بحاجة إلى حركة نقدية منهجية تواكبها ، وقد تمثلت هذه الحركة المنشودة في « جماعة الديوان » ، التي كانت أول حركة نقدية في شعرنا الحديث تبنى نشاطها على أسس فنية مدروسة ، غير سابقة ولا مبسوقة ، وقد كانت هذه الحركة وجهاً من وجوه التجديد ولكنها لم تكن كل وجوه التجديد ، وإذا كان لمطران فضل وضع النموذج الشعري الرائد ، فقد كان لها فضل النظرية والتقنين ، ولو لم توجد جماعة الديوان

(١٣) إسماعيل أحمد أدهم : خليل مطران شاعر العربية الإبداعى - المقتطف - مارس سنة ١٩٣٩ م

ص ٣٠٦ .

(١٤) السابق ص ٣٠٧ .

(١٥) انظر نموذجاً لهذا الحوار : عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ،

ص ٦٣ - ٨١ .

(١٦) قال بنحو من هذا : الأستاذ عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٧٠ .

لوجب أن توجد حركة أخرى تقوم بما قامت به ، لأن التجديد ليس نزوة طارئة تعرض لقطاع واحد من قطاعات الفكر ، وإنما هو تيار شامل يستغرق وجوه المعرفة بدرجة تقل أو تكثر ، نتيجة تغيير يحدث في بنية المجتمع ، أى أن التجديد ضرورة اجتماعية قبل أن يكون مظهراً فكرياً ، ولا شك أن نظرة إلى الواقع المصرى منذ أوائل القرن العشرين ، وما كان يروج به من طموح قوى واجتماعى ، خير شاهد على ما نقول .

وجماعة الديوان — وهى تسمية عرفت بها حركة التجديد التى قادها العقاد وشكرى والمازنى — نموذج للتأثر الواعى بالثقافة الغربية ، وهو تأثر استفاد من تيارات ومناهج أدبية مختلفة دون أن يخضع لأحدها خضوعاً مطلقاً^(١٧) ، « فهى — على حد تعبير العقاد — مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر ، وهى على إيفالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطلليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى » . ورغم اعتراف العقاد عقب ذلك بتأثر هذه الجماعة بما يسمونه مدرسة النبوة والمجاز ، ثم بالواقعية المجازية ، وهما المدرستان اللتان غلبتا على الفكر الإنجليزى والأمريكى منذ أواخر القرن الثامن عشر^(١٨) ، فإن هذا التأثير لم يصل بحال إلى حد الالتزام الدقيق بقيم هاتين المدرستين ، بل كان بالأحرى تلاقياً في المزاج ، وتشابهاً في الفهم العام لرسالة الشعر والأدب .

ومن هنا ظلت تلك الحركة في نطاق الاتجاه الفكرى أو النزعة التى لا ترقى إلى مستوى المذهب الأدبى ، وانحصر فضلها على الجيل اللاحق في لفت الأنظار إلى منابع الثقافة الأجنبية وبخاصة فيما يتعلق بالشعر ونقده ، وتبصير الشعراء بالجانب الوجدانى في التجربة

(١٧) انظر د . محمد مندور في تحليله لرأى العقاد في الشعر — محاضرات في الشعر المصرى بعد شوق — الحلقة الأولى سنة ١٩٥٥ م ص ٧ .

(١٨) الأستاذ العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى ص ١٩٢ — ١٩٤ وانظر تلخيصاً وافياً لآراء هذه الجماعة في الشعر ونقده في الأستاذ عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٤٢ — ٢٧٠ ، عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبولو ص ٨٤ — ٩٤ .

الشعرية ، وبناء القصيدة بناءً عضويًا ناميًا وهو ما كان مطران قد أجمل الإشارة إليه .

ولضيق المقام عن تحليل الأسس الفنية لهذه الجماعة تحليلًا وافيًا ، نجتزئ فقرة تستقطب الأصول العامة لهذا الاتجاه ، معقبين عليها بما يكشف عن أثرها في التمهيد للحركة الرمزية في شعربا المعاصر . يقول العقاد في كتاب « الديوان » — الذي أخذ يصدره مع المازني منذ أخريات الحرب العالمية الأولى — موجهًا حديثه إلى « شوقي » في مقام التعليق على قصيدته في رثاء « محمد فريد » : « اعلم أيها الشاعر العظيم ، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا — لا غيره — كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تواقه إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نوراً . فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره : فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس ، فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح من وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه الحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية^(١٩) . »

(١٩) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني : الديوان ج ١ ط ٢ أبريل سنة ١٩٢١ م -

وهذه الفقرة - على إيجازها - خير معبر عن روح الاتجاه الجديد ، وأهميتها في التمهيد للحركة الرمزية في شعرنا المعاصر نابعة من تركيزها على الحقيقتين التاليتين في مفهوم الشعر ووظيفته :

أولاً - أن الشعر استشفاف لجوهر الموجودات ونفاذ إليها وتعاطف معها . ولعل في هذا ما يذكرنا « بملازميه » حين قرر أن العالم الخارجى ليس الا ستاراً يجب أن نهتكه حتى نصل إلى المعنى المحض للأشياء^(٢٠) .

ثانياً - أن وظيفة الشعر ليست تصوير الأشياء تصويراً حسيّاً جامداً ، بل هي بالأحرى الإيحاء بالوقع الذاتى للأشياء ، ونقل عدواها من نفس الشاعر إلى نفس المتلقى . ولهذا صلة بما رآه الرمزيون من أن الأشياء توجد داخل نفوسنا ، بل إنها هي ونفوسنا شيء واحد^(٢١) .

ثم إن في دعوة « العقاد » لإرجاع الشعر إلى مصدر أعمق من الحواس شبيهاً بنظرية العلاقات الرمزية correspondances كما صورها بودلير ، حين قرر أن « الطبيعة معبد ذو أعمدة حية ، يمر الإنسان فيها عبر غابات من الرموز . . . وتتجاوب فيها العطور والألوان والأصوات »^(٢٢) . ولعل هذا التشابه ما حدا ببعض الدارسين إلى القول بأن « فقرة الأستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير من مبادئ الروزية في الشعر الحديث »^(٢٣) وإن كنا نميل إلى الاعتقاد بأن العقاد قد استفاد من آثار الروزية في المذاهب الأدبية اللاحقة عليها ، ولم يتأثر بها تأثراً مذهبياً مباشراً ، وإلا لظهر ذلك واضحاً في شعره ونقده . وقد أكد العقاد هذه المبادئ العامة لإبداع الشعر وتذوقه في مقدمات دواوينه التي أخذت تتوالى منذ صدور ديوانه الأول « يقظة الصباح » سنة ١٩١٦ م ، ثم فيما كان يكتبه من مقالات وأبحاث لا تتجاوز - في جوهرها - روح الفقرة التي اقتبسناها منه آنفاً ، وإن أشرنا بصفة خاصة إلى تلخيصه - بعد أن نيف على الستين - لمقاييس الشعر وماذا يجب أن يكون . أما هذه المقاييس فترجع إلى^(٢٤) :

(٢٠) انظر : لانسون - تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ - ترجمة د . محمود قاسم ، ص ٤٦٥ .

(٢١) السابق ص ٤٦٦ .

(٢٢) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.

(٢٣) د . محمد مندور : محاضرات في الشعر المصرى بعد شوق - الحلقة الأولى ص ٨ .

(٢٤) من مقال للعقاد بمجلة الكاتب - أكتوبر سنة ١٩٤٧ م ص ١٥٠٤ - ١٥٠٨ . انظر : الأستاذ

عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٦٢ .

١ - اعتبار الشعر قيمة إنسانية ، لا قيمة لسانية تفقد مزاياها إذا انتقلت من لغة إلى لغة .

٢ - اعتبار القصيدة بنية حية لا قطعاً متناثرة . وهو ما كان العقاد قد فصل القول فيه تفصيلاً دقيقاً عند حديثه عن التفكك في رثاء شوقي لمصطفى كامل قائلاً :

إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنيّاً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة . كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها» (٢٥).

٣ - أما ثالث هذه المقاييس فهو « أن الشعر تعبير ، وأن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه ليس بصانع ، وليس بذى سليقة إنسانية ، فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه ، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه ، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير » (٢٦) .

وإذا كنا لا نتناول نظرية الشعر عند جماعة الديوان إلا من زاوية خاصة ، هي مدى إسهامها في التمهيد للحركة الرمزية في شعرنا المعاصر ، فسوف لا نقف طويلاً عند بقية آراء تلك الجماعة ، لأنها - في مجموعها - تفصيل لما سبق أن أومأنا إليه . غير أن لعبد الرحمن شكرى أهمية خاصة في هذا المقام ، كما أن للمقدمة القيمة التي صدر بها الجزء الخامس من ديوانه بعنوان « في الشعر ومذاهبه » أثرها في إدراك الشعر باعتباره حالة ذاتية لا رصدًا موضوعيًا جامدًا ، ومن هنا لم يكن التشبيه عنده مراداً لذاته « وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة أو بيان حقيقة » ، وأجل الشعر ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية (٢٧) ، ولكن العبقرى قد يغرى باستخراج الصلات المتينة الصادقة بين الأشياء ، فتقصر أذهان العامة عن إدراكها (٢٨) .

ولعلنا لسنا بحاجة إلى إيضاح أوجه القرابة بين هذه الصلات المتينة الصادقة التي

(٢٥) من مقالة العقاد في رثاء شوقي لمصطفى كامل - الديوان في النقد والأدب ج ٢ (فبراير سنة ١٩٢١م) ص ٤٥ - ٤٦ .

(٢٦) انظر : في الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٦٢ ، وانظر كذلك حديث العقاد عن معنى الشخصية في الشعر ، في : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٦٣ .

(٢٧) الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٤٧ .

(٢٨) انظر : د . محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الأولى ص ٧٩ - ٨٠ .

يشير إليها « شكري » ، ونظرية العلاقات الرمزية ، خاصة إذا تذكرنا أن شكري - من بين جماعة الديوان - قد عني بهذا المذهب عناية تنبئ عن وعى وإدراك، وإن يكن قد رفض هذه المذهبية الحادة التي تزيت بها النظرية الرمزية ، فكتب ينتقدها ويشرح أثرها في أساليب الشعر ومعانيه^(٢٩) ، كما كتب ينصح الشبان ويحذرهم من خداع هذه « الأزياء » التي تزيغ في الشعر أو النثر ثم لا تلبث أن تنطوى وتزول كما تنطوى الأزياء ، وربما خلفت قوة الشاعر الممتاز الذي يكتب على منهج تلك الأزياء والعادات المؤقتة قصيدة أو قصيدتين فيهما ثمرة وفكرة وروح من العبقرية والخلود ، ولكن أكثر شعر هذه العادات المؤقتة يكتسب كما تكتسب بقايا الطعام . ومن هذه العادات والأزياء التي ينادى بها مذهب الرمزية ، فكل شاعر يستخدم الرموز ولكن ليس كل شاعر بشاعر رمزي^(٣٠) .

ونخلص من هذا إلى أن شكري لم يكن رمزيًا بالمعنى المذهبي لهذه الكلمة، وإن رأينا في شعره منذ البداية محاولة للإفادة من بعض خصائص الأداء الرمزي في تكوين الصورة الشعرية على أساس من تراسل معطيات الحواس، مما يضاف على بعض صوره مسحة من التجريد الغامض يتحول فيها المحسوس إلى ما يشبه الفكرة . يقول في ديوانه الأول :

رب لحن كأنه المنظر الغض ييث الآمال والأوطارا

فليس شك في أن تشبيهه اللحن بالمنظر الغض يعتبر من الرمزية الجميلة المعبرة إذ استعار من مجال المراثيات صورة معبرة عن وقع اللحن الصوتي أجمل تعبير وأدقه^(٣١) . على أننا نلاحظ أن أمثال هذه الفلذات من التعبير الرمزي عند شكري - على قلتها - كانت جزئية وعابرة ، ولم تكن تمتد لتشمل بنية القصيدة شمولاً مركباً ، وبعبارة أخرى : لم يكن « شكري » يعنى بتحويل التعبير الرمزي إلى « رمز » .

أما ما نجده في بعض قصائده من ميل إلى تمثيل الفكرة عن طريق الحوار والشخصيات المخترعة فذلك أقرب إلى ما يسميه الغربيون « بالآليجورى Allegory » أو « الاستعارة الرمزية » التي تترجم فيها الأفكار التجريدية إلى لغة صورية ليست أهميتها في ذاتها بل

(٢٩) راجع مجلة « أبولو » : المجلد الأول ص ١١٩٤ وما بعدها (يونيو سنة ١٩٣٣) .

(٣٠) عبد الرحمن شكري، : رأي في الشعر الحديث - مقال بالمقتطف - مايو سنة ١٩٣٩ .

ص ٥٤٨ - ٥٤٩ .

(٣١) انظر : محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الأولى ص ٨٣ .

فما تشف عنه من أفكار وآراء يصرح بها الشاعر غالباً في نهاية القصيدة^(٣٢) . وتلك وسيلة للتعبير كانت موجودة قبل وجود المذهب الرمزي ذاته ، وقد استخدمها الشاعر الإيطالي « دانتي Dante » (١٢٦٥ - ١٣٣١ م) ، كما استخدمها الشاعر الإنجليزي « ادموند سبنسر Edmund Spenser » (١٥٥٢ - ١٥٩٩ م)^(٣٣) ، وبرع فيها بصفة خاصة الشاعر الرومانتيكي الفرنسي ألفريد دي فيني^(٣٤) . غير أن الرمزيين لا يعتبرون أمثال تلك الاستعارات رموزاً حقيقية ، لضيق إيجائها وتحدد مدلولها .

ولا نريد أن نطيل الحديث عن هذه الظاهرة في تمثيل الأفكار عند « شكري » ، يكفينا أن نشير إلى قصيدته « قصة هز الأنوف » في ديوانه السابع المسمى بأزهار الحريف ، وفيها أن ملكاً طاغية أراد أن يختبر مدى تقبل رعيته للظلم ، فأمرهم بهز أنوفهم إذ أصبح الصباح أو أمسى المساء ، فأما الجبان منهم فقد قال « في الحزم عصمة » وأطاع الأمر ، ولكن ثائراً من بينهم نهض بتلك العبارة التي استقطب فيها « شكري » المغزى الكلي للقصيدة :
إذا نحن طامننا لكل صغيرة فلا بد يوماً أن تساغ الكبائر^(٣٥)

* * *

✱ وجدير بالذكر أن أدبنا العربي قد عرف من قديم — كما عرفت الآداب الأوروبية — نمطاً قريباً من هذه الاستعارة الرمزية ، نغني تلك القصص التي ربطها أسلافنا بأمثال فرضية تقال على لسان حيوان أو نبات أو جماد ، بغية تفسير تلك الأمثال وبيان أصولها ، وكذلك قصص الحيوان التي يعرض فيها الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، وذلك بغرض تقرير حقيقة خلقية أو اجتماعية ، وهو ما نجد له نموذجاً واضحاً في الكتاب التراثي الشهير « كليله ودمنة »^(٣٦) .

(٣٢) انظر : Austin Warren and René Wellek, Theory of Literature, P. 193.

Tindal, The Literary Symbol., P. 39.

(٣٣) انظر : Northrop Frye, Anatomy of Criticism. P. 90.

(٣٤) انظر نموذجاً لهذه الاستعارة الرمزية في د : محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ص ٤٢ .

(٣٥) انظر نصاً. لهذه القصيدة في « ديوان عبد الرحمن شكري » طبع الأستاذ عبد العزيز نجيمون - الطبعة الأولى سنة ١٩٦٠ - توزيع المعارف بالإسكندرية - الجزء السابع ص ٥٦٧ .

(٣٦) انظر : د . محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ١٧٩ وما بعدها .

وقريب من هذا ما قام به محمد عثمان جلال (١٨٢٨ - ١٨٩٨ م) حين ترجم أمثال لافونتين La Fontaine شعراً،^(٣٧) وهي مجموعة قصصية خرافية صيغت على لسان الطير والحيوان تتضمن عبرة أو موعظ بالغة . وقد أطلق عليها المترجم « العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ »^(٣٧) وهي تسمية تكشف عن المرمى الخلقى والتعليمى لهذه القصص الخرافية ، وإن كانت هيئة القيمة من الناحيتين الفنية والأسلوبية .

وعلى يد أحمد شوقي يبلغ هذا القالب الاستعارى الرمزى - بالمعنى اللغوى العام - درجة عالية من الكمال ، وقد استطاع أن يحمله من قضايا عصره وهموم قومه ما تجلت به أصالته في هذا الميدان ، بالإضافة إلى مقدرة فنية وصياغية جعلته يقف في المقدمة ممن مارسوا هذا اللون في أدبنا حتى اليوم^(٣٨) .

لم ترد بتعقبنا لهذه الظاهرة في أدبنا إلا أن نضع محاولة شكرى في مكانها الصحيح ، وأن نبين أنها محاولة قريبة من محاولات سابقة في تراثنا ، وهي محاولات بعيدة عن الرمز بمعناه الفنى المعاصر ، وإن صح أن تكون رمزية بالمعنى العام لهذه الكلمة . فلئن كان « شكرى » قد تأثر في هذا الصدد بغيره فأحرى بهذا التأثير أن ينصرف إلى النماذج العربية التى ألحنا إليها ، ولذلك لا نعهده مستفيداً - في هذه الناحية بالذات - من المذهب الرمزى .

* * *

ونلاحظ بعد هذا العرض السريع لحركات التجديد في شعرنا المعاصر وما احتوته من بلور رمزية ، أنها في مجملها تأثرت بالثقافة الغربية تأثراً عاماً ، ولم تحاول واحدة منها الانخراط ضمن إطار مذهبى محدد ، أما ما نراه في بعضها من جنوح إلى مذهب بعينه - كالرومانتيكية في شعر مطران - فهو لا يعدو التأثير بالخصائص الفنية في التصوير ، ولا يرجع إلى إدراك فلسفى كلى على ما هو شأن المذاهب الغربية .

أما المهجريون ، فمع ما يبدو في شعرهم من نزعات رومانتيكية ورمزية تأثروا فيها بالشعر الانجليزى على وجه الخصوص ، فقد ظلوا - في جملتهم - غير مذهبيين ،

(٣٧) أحمد شفيق باشا في كتابه « مذكرات في نصف قرن » - انظر : الأستاذ الدسوقي : في الأدب الحديث ج ١ . (ط ٤) ص ٩٦ .

(٣٨) انظر : د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن - ص ١٩٣ وما بعدها .

وتركز جهدهم في دعوة الشاعر إلى الإفصاح عن حقيقته النفسية والإنسانية في نمط تعبيرى أكثر حرية وإنطلاقاً^(٣٩) .

حتى جماعة أبولو - وهى تلك الحركة التى التقطت زمام التجديد بعد أن انفرط عقد الديوان فسكت « شكرى » أو كاد ، وهجر « المازنى » الشعر إلى النثر - لم تتكون على أساس مذهب شعرى أو أدبى محدد ، بل كانت « دائرة معارف شعرية تتسع لكافة المذاهب والفنون والاتجاهات الحديثة »^(٤٠) ، بالإضافة إلى أن ظاهرة التجديد - على إطلاقه - لم تكن واضحة عند كل أعضائها ، إذ « جمعت أنماطاً مختلفة من الشعراء بين مغرق في التقليد وجانح إلى التجديد أو مفرط فيه »^(٤١) .

وإذا كانت حركات التجديد لم تتمخض حتى هذه المرحلة عن مذاهب أدبية محددة ، فلم يكن ذلك غريباً ، إذا أخذنا في اعتبارنا طبيعة الظروف التى سادت الحياة العربية في النصف الأول من هذا القرن ، فحياتنا العامة كلها كانت تهفو في تلك الفترة إلى الحرية المطلقة مصحوبة بترعة فردية تأبى التمهيد وتنفر منه ، لأن فيه تقييداً لتلك الحرية التى كانت تحاول الوصول إليها على كل المستويات : سياسياً وقومياً واجتماعياً ، ومن ثم لم يكن عجيبياً أن يتشبث أدباؤنا وشعراؤنا بالحرية المطلقة في نطاق الأدب كذلك ، وهو ما يمثله أدق تمثيل قول أبى القاسم الشابي : إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه ، حرة كالطائر في السماء ، والموجة في البحر والنشيد الهائم في آفاق الفضاء ، حرة فسيحة لا نهائية ، لا تحدها نزعة واحدة ولا مذهب محدود ، وإن كانت لا تضيق بكل هاتيك النزعات مجالات نفس الشاعر ، ولا تتقيد بصورة أو مثال^(٤٢) .

والنتيجة المنطقية لهذه المقدمة أن أدبنا حتى هذه الفترة ، لم يعرف الرمزية بمعناها الفني ، أى باعتبارها مذهباً له أصوله الاجتماعية والجمالية . وليس في هذا ما يعاب على الأدب العربي وبخاصة إذا تذكرنا أن الآداب الأوروبية لم تعرف المذاهب الأدبية إلا منذ

(٣٩) انظر تلخيصاً لآراء المهجرين في الأدب والشعر بخاصة في : ميخائيل نعيمة : الغربال ، (دار المعارف سنة ١٩٤٦م) ، ص ٦٠ - ٦١ .

(٤٠) د : محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الأولى ص ٩٠ .

(٤١) الأستاذ عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٧٤ .

(٤٢) من كلمات الشابي - نقلاً عن د : محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي -

الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧ م ص ٤٢ .

عصر النهضة ، ولم تعرف الرمزية بالذات إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بالإضافة إلى أن أدبنا العربي قد خضع لمقومات إقليمية واجتماعية وثقافية تختلف عن نظيرتها في الآداب الأوروبية ، فليس غريباً أن يمر بأطوار فنية غير التي انتهجتها تلك الآداب .

وقد حاول بعض الباحثين^(٤٣) دراسة الرمزية في أدبنا العربي القديم ، وانتهوا في هذا الصدد إلى نماذج محددة ، نجد طرفاً منها فيما يدعونه بالرمزية الأسلوبية ويقصصون بها مجازية التعبير ، والرمزية الموضوعية ويعنون بها قصص الأمثال والألغاز . وتلك محاولة مشروعة طالما فهمنا الرمز هنا بمعناه العام ، أى باعتباره إشارة Sign أو تعبيراً غير مباشر ، وبهذا يصبح مفهوم الرمز أقرب إلى المعنى اللغوي لهذه الكلمة^(٤٤) ولكنه يند عن مفهومها الفني المعاصر ، كما سبق أن أوضحناه خلال حديثنا عن الرمز والرمزية .

على أن الأدب العربي قد عرف منذ أمد طويل نمطاً آخر من أنماط الرموز العامة هو الرمز الصوفي ، وفيه تتجلى قيم روحية وفنية تصله بالرمز المعاصر من جهة وتبعده عنه من جهات ، فالصوفي - كالرمزي - يعاني حالات وجدانية على درجة من التجريد والغموض ، وينعتق من سيطرة الحس ليتحد بالجمال الإلهي الخالد ، وطبيعي أن تضيق اللغة بدلالاتها الوضعية المألوفة عن استيعاب دقائق هذه الحالات ، ولذلك لم ير الصوفية بدا من الاستعانة بقاموس الغزل والخمریات في الشعر العربي - باعتباره أقرب موارد اللغة وأدناها من أذواقهم - متوسلين به إلى تقرير هذه القيم الروحية . فترددت على ألسنتهم وفي قصائدهم الفاظ كالقرب والبعد ، والوحشة والأنس ، والغيبة والحضور ، والصحو والسكر ، وهى الفاظ

(٤٣) منهم الأستاذ عدنان الذهبي الذي كتب مقالين بمجلة الأديب البيروتية (عددي تشرين الثاني وكانون الأول سنة ١٩٤٦م) درس فيهما «الرمزية في شعر امرئ القيس» ثم «مدرسة أوس الرمزية» - وقد دلت النماذج التي أوردها على أنه لا يمينى الرمزية بمعناها المعاصر ، وإنما يقصد الرمزية بمفهومها الإشارى العام - وانظر كذلك د : درويش الجندى : الرمزية في الأدب العربي ص ١٤٧ - ٣٦٢ .

(٤٤) جاء في لسان العرب - فصل الراء حرف الزاى (مادة رمز) :

الرمز تصويت غنى باللسان كالمهمس ، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت ، إنما هو إشارة بالشفيتين ، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفيتين والقم . والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه بما يبان بلفظ بأى شيء أشرت إليه بيد أو بعين ، ورمز يرمز رمزاً ، وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام «الا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً» ورمزته المرأة بعينها ترمز رمزاً غمزته . . . والرمز والرمز في اللغة الحزم والتحريك .

يجرى بعضها مجرى الاصطلاح ، وكثير منها يمكن اعتباره رموزاً صوفية تتحدد معانيها بالقرينة^(٤٥) . على أن شعراء الصوفية كانوا كثيراً ما يكفون المتلقى عناء البحث عن مضامين رموزهم — حتى مع وجود الاصطلاح أو القرينة — فكانوا يقدمون لشعرهم أو يعقبون عليه بما يجلو غموضه ويكشف عن مراميهِ^(٤٦) .

وواضح بعد هذا العرض الموجز لمعنى الرمز الصوفي ، أنه — بخصائصه التي أجمالناها — لا ينطبق تماماً على مفهوم الرمز بمعناه المعاصر ، ذلك أن ما يفترض فيه من مواضعة أو قرينة يبعده عن تلك الاليجائية التلقائية التي يتسم بها الرمز الفني . ولعل « نيكلسون » قد أشار إلى نحو من هذا حين قرر أن « الصوفية قد جعلوا من ذلك الأسلوب الرمزي قناعاً يسترون به الأمور التي رغبوا أن يكتتموها ، وهذه الرغبة طبيعية عند قوم يدعون أنهم خصوا دون غيرهم بمعرفة الباطن ، وفوق ذلك فإن التصريح البين بما يعتقدون لعله أن يهدد حريتهم ، بل حياتهم »^(٤٧) . هذا على حين أن الرمز الفني ليس سترًا للمقصود بقدر ما هو دعوة حرة للمتلقى كي يكتشف بنفسه كل إيجاءات الرمز ، اكتشافاً يتفاوت فيه الناس بمقدار تفاوت ثقافتهم وأذواقهم ودرجة شعورهم قوة وعمقاً .

* * *

تلك المامة سريعة حاولنا فيها تعقب حركات التجديد في شعرنا الحديث وما احتوته من قيم فنية كان لها أثرها في تمهيد المناخ الأدبي لتأثير المذهب الرمزي بصفة خاصة . ثم كان ضرورياً بعد هذا أن نلقى الضوء على ملامح رمزية ظهرت في أدبنا العربي قبل فترة البحث ، وأن نضعها في مكانها بالنسبة للرمزية المعاصرة محددين قيمتها الفنية . ولئن كنا قد انتهينا إلى أن أدبنا — فيما قبل العصر الحديث — لم يعرف الرمزية بمعناها الفني المعاصر ، فليس في هذا ما يؤخذ على الفكر والوجدان العربيين ، وبخاصة إذا تذكرنا ما سبق أن قررناه من أن الآداب الأوروبية لم تعرف الرمزية مذهباً إلا في النصف الثاني من القرن الماضي .

(٤٥) انظر الأستاذ أحمد أمين : الرمز في الادب الصوفي — الرسالة — العدد ١٣١ سنة ١٩٣٦ م ص ٦ .

وكذلك الدكتور عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي (الانجلوسنة ١٩٥٤ م) ص ٢٩٨ — ٢٩٩ .

(٤٦) السابق ص ٣١٨ — ٣٢١ .

(٤٧) نيكلسون في كتابه « الصوفية في الإسلام » — نقلاً عن : د : درويش الجندي : الرمزية

في الأدب العربي ص ٣٢٥ .

حتى حركات التجديد المعاصرة : ابتداء من ابداعية مطران ، مرا بمن واكبه أو أعقبه ، لم تكتشف هذا المذهب اكتشاف ادراك واعتناق ، وان رأينا يبدو على استحياء في نتاج بعض شعراء أبولو ، ثم يظهر خلقا واضح الملامح على أيدي جماعة من شعراء مصر ولبنان .

تري كيف هبت علينا رياح هذا المذهب ؟

تلك غاية الفصل التالي .

الفصل الأول

الثقافة الغربية

في الفكر العربى المعاصر

يلاحظ الباحثون فى الآداب المقارنة أنه لا تنشأ فى العادة صلات قوية بين الآداب إلا إذا سبقتها صلات سياسية أو اجتماعية أو فكرية بين شعوب تلك الآداب^(١) ، وتلك حقيقة تنطبق إلى حد كبير على الكيفية والوسائل التى تم بها انتقال المذهب الرمزى إلى الشعر العربى المعاصر ، إذ سبقت هذا الانتقال علاقات سياسية تمثلت فى الاحتلال الفرنسى ثم الانجليزى الفرنسى للوطن العربى منذ أخريات القرن الثامن عشر ، وقد مهدت هذه الصلات السياسية بدورها لعلاقات اجتماعية وثقافية كان من أهم مظاهرها البدء فى إيفاد البعثات العلمية إلى أوروبا . ثم ترجمة الكثير من معالم الفكر الغربى .

ولأهمية مثل هذه الصلات فى إيضاح طرق التأثير الرمزى فى شعرنا المعاصر سوف نعرض لها فى أبرز بيئتين عربيتين ظهر فيهما ذلك التأثير ، نعنى « مصر » و « لبنان » ، معقبن على ذلك بما يكشف عن مدى قابلية المجتمع العربى منذ بدايات هذا القرن للتأثر بنظرية كالمزمية ، غير غافلين فى الوقت ذاته عن دور الصحافة الرمزية فى التمهيد لانتقال المذهب من بيئته الأم إلى المناخ العربى المعاصر .

أولاً - الثقافة الغربية فى مصر :

وتكاد تكون حملة نابليون على مصر سنة ١٧٩٨ م أول حلقة من حلقات الاتصال الحقيقى بين فرنسا ومصر الحديثة . وقد اتخذ هذا الاتصال مظهراً سياسياً لا يهمنا فى هذا المقام إلا من ناحية آثاره الاجتماعية والثقافية . إذ عنى « نابليون » باصطحاب جماعة من العلماء والكتاب الفرنسيين . فأنشأوا فى مصر أول مطبعة وأصدروا أول صحيفة وأسسوا المراسد

(١) انظر : د : محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن (ط ٣) ص (٣٣١) .

الفلكية والمصانع الكيماوية^(٢) وافتتحوا مكتبة غامة كما أقاموا مسرحاً للتمثيل وبعض المدارس .

ولكن أبرز آثارهم تمثل في إنشاء المجمع المصرى فى أغسطس سنة ١٧٩٨ م على غرار المجمع العلمى الفرنسى . وقد كان من أغراضه نشر المدنية وبعث العلوم والمعارف بمصر ، ودراسة المسائل والبحوث التاريخية والطبيعية والصناعية ، ونشر هذه البحوث فى مجلة المجمع التى تنشأ لهذا الغرض ، وإبداء الرأى فى الأمور التى تستشيرها الحكومة . ولعل فى جوهر هذه الأغراض ما يلقى ضوء على الآثار الثقافية التى يمكن أن تترتب على إنشاء مثل هذا المجمع^(٣)

غير أن تصوير الحملة النابليونية على أنها كانت احياء ثقافيا هو أمر لا يطابق الحقيقة تماماً ، فبالإضافة إلى أن الدافع إليها كان دافعا غير إنسانى بطبيعته ، نلاحظ أن كثيراً من هذه المؤسسات الثقافية التى أشرنا إليها كانت فرنسية الطابع . فالمدارس التى أنشأها رجال الحملة إنما أنشئت لتعليم أبنائهم هم ، والمسرح الذى أقاموه كان مسرحاً فرنسياً ، بل إن جريدتى « بريد مصر » و« العشار المصرى » اللتين أسسهما الفرنسيون كانتا تصدران باللغة الفرنسية . ومن ثم كانت إفادة المصريين إفادة مباشرة من بعض هذه المنشآت أمراً بالغ الصعوبة إن لم يكن متعذراً .

ويمكن القول بأن الأثر الأكبر للحملة الفرنسية فى وجدان الشعب المصرى كان أثراً غير مباشر ولا مقصود من قبل القائمين على تلك الحملة ، فقد أظهرت المصريين على مدى التقدم العلمى والثقافى الذى بلغه الأوروبيون ، ووضعت أمامهم نموذجاً للتطور حاولوا احتذائه فيما بعد ، وأثارت فيهم مكان من الدهشة التى هى أولى درجات الوعى^(٤) ، وقد قص الجبرتى خبر زيارته لبعض هذه المنشآت الفرنسية وصور مشاعر الاستغراب التى أحسها إزاء بعض التجارب الكيماوية التى أجريت أمامه ، وعقب عليها بقوله : ولهم فيه أمور

(٢) صديق شيبوب : أثر الأدب الفرنسى فى أدباء مصر - المكشوف العدد ٢٠٥ ص ١٨ .

(٣) الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث (ج ١ ط ٤) ص ١٤ .

(٤) راجع المصدر السابق ص ١٥ .

وأحوال وتراكيب غريبة ينتج منها نتائج لا يسعها عقول أمثالنا»^(٥) . ولا شك أن احساس المصريين آنذاك بالهوة التي تفصل بين واقعهم الاجتماعي وواقع الفرنسيين - وهو ما تشير إليه مقالة الجبرتي - كان بالغ الأثر في إيقاظ قوى التقدم ، لأن وعي الإنسان بذاته بداية تطوره .

أضف إلى ذلك أن الحملة الفرنسية ألقت على مصر وموقعها الجغرافي بعض الضوء ، ووضعتها داخل إطار الصورة كما يقولون ، إذ نبهت الأقطار الأوروبية وبخاصة إنجلترا إلى أهميتها السياسية والحربية ، ومن ثم « دخل الشرق الأدنى العربي - كما يقرر برنارد لويس - في حيز الحركات السياسية الأوروبية . كما نجم عن تلك الحملة استعادة الاتصال المباشر بين العرب والفرنج »^(٦) .

وأخذت حلقات تلك السلسلة من العلاقات بين مصر والغرب تتعاقب منذ ذلك الحين ، ودارس الأدب مضطر في رصد تلك الحقبة إلى التنويه بعوامل لم تكن أدبية بحتة ، وإن كانت آثارها في الأدب أجل من أن تنكر ، ومن هذا ما بدأه « محمد علي » بعد أن تولى أمر مصر من التفكير في إيفاد بعثات علمية إلى أوروبا تعيينه على ما كان بسبيله من إنشاء جيش قوى يرضى أطماعه ويرتكز إليه حكمه . وقد كانت أولى هذه البعثات - على خلاف ما شاع عند بعض الدارسين - إلى إيطاليا سنة ١٨١٣ م ، تلتها بعثة إلى فرنسا سنة ١٨١٨ م^(٧) ، وأخرى سنة ١٨٢٦ م ثم تعاقبت بعد ذلك بعثات كانت في جملتها علمية الطابع ترمى في الأساس إلى غايات عسكرية^(٨) ، وإن بقي لها - مع ذلك - فضل إظهار بعض المبعوثين على أنماط من التفكير والحياة الأوروبيين ، وهو ما نرى نموذجاً من آثاره فيما كتبه رفاعة الطهطاوي تحت عنوان « تخليص الإبريز في تلخيص باريز »^(٩) .

وقد نهض اسماعيل بنحو مما نهض به جده (محمد علي) فأعاد للبعثات سيرتها الأولى

(٥) الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم والأخبار - المطبعة المصرية ببولاق ج ٣ ص ٣٦ .

(٦) برنارد لويس في كتابه « تاريخ اهتمام الأنجليز باللغة العربية » . راجع محمد مصطفى هداره : التجديد في شعر المهجر (دار الفكر العربي القاهرة سنة ١٩٥٧ م ط ١) ص ٢٥ .

(٧) جاك تاجر : حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر (دار المعارف دون تاريخ) ص ٢٠ .

(٨) انظر الأستاذ عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ج ١ (ط ٤) ص ١٩ .

(٩) انظر : رثيف خوري : الفكر العربي الحديث (دار المكشوف - بيروت ١٩٤٣ م) ص ٨٠ .

بعد أن كانت قد فترت في عهدى « عباس الأول » ثم « سعيد »^(١٠) . وقد قام اسماعيل بذلك تحت تأثير دوافع تكاد تكون مماثلة لدوافع جده ، هي في جوهرها نزعة إلى التسلط أو طموح إلى محاكاة الحضارة الأوروبية ، مع فارق أن عوامل مساعدة قد جدت في عصر إسماعيل ، منها ازدياد نفوذ الأجانب في مصر على إثر افتتاح قناة السويس ، حتى لقد بلغ عددهم سنة ١٨٧٩ م حوالى المائة ألف^(١١) . كما « كثر عدد المدارس الأوروبية التي فتحتها البعثات الدينية للبنين والبنات . ولم تنتشر في أى عهد بمثل ما انتشرت في عهده »^(١٢) .

ولئن كانت ربيع البعث العلمى قد ركبت في عهد الاحتلال الإنجليزي ، فقد عادت تهب بقوة منذ ظفرنا بالاستقلال ، وتضافرت عليها جهود هيئات ومؤسسات عدة ، ولسنا في مقام الإفاضة هنا ، فلم نقصد بهذه الإشارة الموجزة إلى الرصد الإحصائى بقدر ما أردنا أن نصل إلى الحقيقة التالية : إن البعثات العلمية — منذ عهد ليس بالقريب — استطاعت أن تقيم معبرا بين الفكر الغربى ومصر . وإن كان أثرها الأدبى في البداية غير مباشر من ناحية ، وغير منهجى من ناحية أخرى .

حركة الترجمة : على أن أهم مسارب الثقافة الغربية إلى الفكر العربى المعاصر تمثل في حركة الترجمة التى اقترنت بداياتها بالحملة الفرنسية على مصر ، وتركزت هذه البدايات في ترجمة ما يتعلق بالحملة وتصريف أمور البلاد من قبل الغزاة ، فكانت تترجم الوثائق الرسمية والإدارية كما ترجمت بعض الكتب العلمية .

وقد نهض بعبء هذا العمل جماعة من المستشرقين والمتخرجين في مدرسة اللغات الشرقية التى أنشأها لويس الرابع عشر ، ومن أشهرهم المستشرق « فانتور » Venture والمستشرق « جوير » Jaubert وغيرهما ممن صحبوا موجة الغزو وعاونوه .

وفي عهد محمد على اقتضت رغبته في تقوية الجيش أن يستخدم بعض المترجمين الذين كاد نشاطهم ينحصر في ترجمة ما يتعلق بالمهام الرسمية . ثم جدت ظروف أخرى نتيجة لقيام كثير من الأجانب بالتدريس في المدارس التى أنشأها محمد على ، فكان ضرورياً

(١٠) في الأدب الحديث ج١ ص ٦١ .

(١١) حركة الترجمة بمصر ص ٩٣ .

(١٢) عبد الرحمن الرافعى : عصر اسماعيل — انظر : حركة الترجمة بمصر ص ٩٠ .

الحاق مترجم أو أكثر بكل مدرس أجنبي حتى يتولى ترجمة ما يقوله . ثم أدخلت بعض اللغات الأوروبية (الإيطالية والفرنسية) إلى مناهج التعليم فكان لذلك أثره في توطيد المعرفة بتلك اللغات وتسهيل النقل عنها . وقد توجت هذه الجهود بقرار الحكومة سنة ١٨٣٥م بإنشاء مدرسة الألسن ، بقصد تخريج مترجمين مؤهلين للعمل بالمصالح والمدارس الحكومية^(١٣) . واستطاعت هذه المدرسة التي كانت بمثابة كلية جامعة - تحت إشراف رفاة الطهطاوى - أن تقوم بدور طليعى في خدمة الترجمة ، إذ كانت تدرس فيها لغات أجنبية عدة بطريقة منهجية منظمة تجمع بين أساليب الدراسة النظرية والترجمة العملية^(١٤) ، وقد بالغ بعض الدارسين فأوصل ما ترجمه تلامذة هذه المدرسة إلى ألفى كتاب^(١٥) .

ونلاحظ من جانبنا أن حركة الترجمة في هذه الحقبة كانت تنحو - شأن كل انجازات محمد على - منحنى علميا بحثا ، وبعبارة أخرى كانت حركة « مجتدة » . على أن ذلك لم يمنع ظهور بعض الترجمات الأدبية وبخاصة على يد رفاة الطهطاوى - (١٨٠١-١٨٧٣م) الذى نقل إلى العربية أطرافاً من الأدب الفرنسى فى الشعر والقصة ، ولعله بهذا الصنيع أول رائد مصرى للأدب الفرنسى^(١٦) .

وقد مرت حركة الترجمة بعد ذلك بفترة رهو قصيرة ، سببها ذلك الحرج الذى كان يستشعره الواليان « عباس » و « سعيد » إزاء كل اصلاح سياسى أو اجتماعى أو ثقافى ، لأن فى وعى الجماهير خطراً على سلطانهما ، ومن ثم ألغى الأول « مدرسة الألسن » وأغلق كل نوافذ الثقافة فى وجه المصريين ، أما الثانى فقد كان يقول لمن يحضه على إصلاح ما أفسده سلفه : لم نعلم الشعب ؟ لكى يصبح الحكم عليه والتصرف فيه أعسر مما هو عليه ؟ دعهم فى جهلهم ، فالأمة الجاهلة أسلس قياداً فى يدي حاكمها^(١٧) .

ثم لم تلبث الترجمة أن عادت إلى سابق ازدهارها بفضل طموح اسماعيل إلى محاكاة الحضارة

(١٣) انظر جاك تاجر : حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر ص ٣ - ٢٨ .

(١٤) انظر : فى الأدب الحديث ج ١ ص ٢٥ .

(١٥) نعى : هـ . أ . ر . جب - مجلة الطريق (بيروت) ٢ ع ١٥ ص ٧ - انظر : أنيس الخورى

المقدسى : الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث ج ٢ (ط ١ سنة ١٩٥٢ - بيروت) ص ١٤٢ .

(١٦) راجع فى هذا صديق شيبوب : أثر الأدب الفرنسى فى أدباء مصر - المكشوف العدد ٢٠٥

ص ١٨ .

(١٧) حركة الترجمة ص ٧٠ - ٧٥ .

الغربية ، فكانت الترجمة حلقة وصل بينه وبين هذه الحضارة ، ومن أجلها زاد الاهتمام بتدريس اللغات الأوروبية ضمن مناهج التعليم في مختلف درجاته وبخاصة اللغة الفرنسية التي استمدت أهميتها من أهمية مركز فرنسا السياسي حينئذ بالإضافة إلى أنها كانت منذ عهد « محمد علي » لغة التخاطب بين الجاليات الأجنبية ، حتى أن المدارس الأمريكية واليطالية واليونانية كانت تعلمها لتلاميذها^(١٨) .

ويبدو أن عناية إسماعيل بالترجمة في هذه الحقبة لم تكن طموحاً وحسب ، بل إنها من ناحية أخرى كانت نتيجة طبيعية لتزايد نفوذ الأجانب بمصر ، وامتداد أصابعهم إلى كل مراكز الحساسية في جسم الدولة من إدارة وتجارة وصناعة ، بل وصحافة ، فلعلنا ندهش إذا علمنا أن عدد الصحف آنذاك بلغ السبع والعشرين ، أكثر من نصفها يصدر بلغات أجنبية^(١٩) .

ولئن كانت هذه الحركة امتداداً لسابقتها في عهد محمد علي من حيث الانصراف الغالب إلى الترجمة الرسمية والعلمية ، فقد كان ازدهارها في عهد الاحتلال أقرب إلى الشمول ، فتناولت جميع نواحي الحياة العلمية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأدبية ، رغم أن سيطرة الاحتلال وصنائعها في الحكومة لم يتبعوا سياسة مستقرة في تعليم اللغات أو إنشاء مدارس الترجمة ، ويلوح أن أهم ما أثر في الحياة الفكرية هذا الأثر هو تلك الحالة السياسية المضطربة التي نشأت من تدخل الدول الأجنبية في شئون مصر المالية ، ثم تدخل الانجليز في شئونها السياسية تدخلا انتهى بنكبة الاحتلال^(٢٠) .

ولسنا نشك في أن المطامع الثقافية للاحتلال الإنجليزي كانت تواكب غايته السياسية ، وإذا كانت هذه المطامع وبالا على التراث القومي من ناحية لقد كانت من ناحية أخرى عاملاً هاماً في وصل الفكر العربي بالفكر الغربي المعاصر . ويبدو أن كل الرياح التي كانت تهب آنئذ كانت لصالح هذه النتيجة ، فقد غدت الإنجليزية والفرنسية في عهد الاحتلال قاعدتين للتعليم ، وتضاءل شأن اللغة القومية ، وبعد صراع لم يطل أمده تغلبت الإنجليزية على الفرنسية — من الوجهة الرسمية — كما تغلبتا معاً على اللغة العربية من

(١٨) انظر السابق ص ٨٣ .

(١٩) السابق ص ٩٣ - ٩٧ .

(٢٠) انظر السابق ص ١١٣ .

قبل ، ومن ثم ألغى القسم الفرنسى فى المدارس الأميرية وأصبح التعليم فى جملة مقصوداً على الإنجليزية ، وإن ظلت الفرنسية سائدة فى بعض الدواوين ، كما ظلت لغة التخاطب بين الجاليات الأجنبية المقيمة فى مصر^(٢١)

* * *

وقد كان لهذا الاهتمام بتعليم اللغات الأوروبية فى المدارس المصرية أثره فى ازدياد عدد من اتقنوا فهم الثقافة الغربية ونقلوها إلى العربية ترجمة أو اقتباساً ، نخص منهم عبد الله فكرى - وأحمد زكى - وشفيق منصور - وفتحى زغلول - وجورجى زيدان - ونجيب الحداد - وقد اتجه الأخير إلى الأدب الفرنسى بخاصة فترجم عن كورنى ، وهوجو ، ومولير ، ودوماس مما كان له أثره فى تهيئة مناخ الأدب العربى لتأثير فرنسى حقيقى^(٢٢) .

على أن أخريات القرن الماضى قد شهدت بداية موجة من الترجمات تعوزها المنهجية ، كما تعوزها دقة النقل وحسن الاختيار ، إذ كان الكثير منها قصصياً يرمى إلى دغدغة حواس القارئ وإشباع ميوله الدنيا ولو كان ذلك على حساب المستوى الفنى^(٢٣) . ولكن هذه الموجة لم تلبث أن انحسرت بقيام الحرب الأولى وتأثيرها الجذرى فى نفسيات الأُمم على اختلافها ، وما خلقتها بين الآداب من صلات عميقة أساسها وحدة المأساة التى عانتها شعوب العالم معاناة تكاد تكون متكافئة ، ومن هنا لم يكن غريباً أن تبدأ الترجمة مرحلة جديدة ظهرت بواكيرها فى أدبنا الحديث مع مطالع العقد الثانى من هذا القرن ، واستغرقت فترة ما بين الحربين ، وامتدت حتى نهايات الحرب الثانية .

ومن أهم مظاهر هذه المرحلة بدء التوفر على ترجمة روائع الشعر الغربى فى مختلف لغاته ومذاهبه ترجمة تكاد تقارب الكمال^(٢٤) ، وتجمع إلى الصياغة الأدبية المشرقة أمانة الوفاء بالنص واستلهاام روحه بما لا يحافى الدقة العلمية . ولأهمية هذه المرحلة من حيث التمهيد المباشر للتأثير الرمزي فى شعرنا المعاصر نود أن نقف فيها عند الحقائق التالية :

أولاً - أنها كادت تكون عادلة فى توزيع اهتمامها بين الشعرين : الفرنسى

(٢١) السابق ص ١١٤ - ١٢١ - وانظر كذلك : فى الأدب الحديث ج ٢ ص ١٥ - ١٦

(٢٢) انظر : حركة الترجمة ص ١٢٤ - ١٢٩ .

(٢٣) انظر : فى الأدب الحديث ج ١ ص ٣٤٩ (ط ٤) .

(٢٤) راجع : أنيس المقدسى . الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث - ج ٢ - ص ١٤٧ - ١٥١

والإنجليزى . فإذا قرأنا ترجمة من ترجمات خليل مطران أو محمد عوض إبراهيم لإحدى مسرحيات « شكسبير » فقد كنا نجد بالقرب منها ترجمة مثل ترجمة الأستاذ أحمد حسن الزيات « رفائيل » عن « لامرتين » . وإذا قرأنا إحدى القصائد التى كانت تنشرها الصحف والمجلات مترجمة عن « كيتس » أو « شيللى » أو « بيرون » ، لم نكن نعدم بجوارها إحدى قصائد « هوجو » أو « دى موسيه »^(٢٥) . ويبدو أن محاولة الاحتلال الإنجليزى طرد الثقافة الفرنسية من الحقل المصرى لم تنجح تماماً ، أو أنها كانت بحاجة إلى الوقت الكافى لكى تؤدى إلى النتيجة المطلوبة .

ثانياً — أنها لم تكن ترجمة مذهبية ، وإن كان يغلب عليها الطابع الرومانتيكى ممزوجاً بالاهتمام بآثار الرمزية ، ومن ثم لم يكن غريباً أن تظهر ترجمة إبراهيم ناجى لقصيدتى « التذكار » لألفريد دى موسيه « والبحيرة » للامرتين^(٢٦) فى الوقت الذى يترجم فيه على محمود طه قصيدة « رعاية القمر » لبودلير^(٢٧) ، أو الذى يترجم فيه خليل هندأوى قصيدة « المقبرة البحرية » لفاليرى^(٢٨) .

ثالثاً — أن من تولوا الترجمة الأدبية فى هذه المرحلة كانوا جديرين بأن يحملوا عبئها ، أداتهم فى هذا ثقافة مثهبية واعية ، وإدراك منظم للآداب الغربية واتجاهاتها وهم يختلفون عن سبقهم فى كثير من الوجوه ، ليس أقلها أنهم كانوا أدباء مبدعين قبل أن يكونوا تراجمة ناقلين ، ثم جاءت ترجماتهم بعد ذلك تعبيراً عن نزوع أدبى يتجهون فيه إلى ما يوائم ميولهم الفنية الخاصة ، ونحن نذكر منهم — على سبيل التمثيل لا الحصر — الدكتور طه حسين^(٢٩) ، والأستاذ أحمد حسن الزيات^(٣٠) ، والدكتور محمد مندور^(٣١) ،

(٢٥) راجع المصدر السابق — نفس الصفحات .

(٢٦) انظر : إبراهيم ناجى : ديوان « وراء الغمام » (مطبعة التعاون سنة ١٩٣٤ — القاهرة) ،

١٢٧ — ١٤٠ .

(٢٧) المقتطف : مارس ١٩٣٤ م (المجلد الرابع والثمانين) ص ٣٥٣ .

(٢٨) الرسالة : العدد الثانى والعشرين سنة ١٩٣٣ م ص ٢٣ — ٢٤ .

(٢٩) انظر له مثلاً ترجمة بعنوان : « النفس والرقص » عن بول فاليرى — الرسالة ١٥ يناير ١٩٣٤ م .

(٣٠) وله بالإضافة إلى « رفائيل » و « الام فرتر » مختارات من الأدب الفرنسى .

(٣١) انظر الرسالة : الأعداد ١ ، ٢ ، ٣ ، بالإضافة إلى ترجمته عن لانسون « منهج البحث فى تاريخ

الأدب » فى كتاب بعنوان « منهج البحث فى الأدب واللغة » (بيروت ١٩٤٦ م) وكذلك ترجمته عن « ديهامل »

« دفاع عن الأدب » (مطبعة لجنة التأليف ط ٢ سنة ١٩٤٣ م) .

وإبراهيم المصري^(٣٢) وغيرهم كثيرون .

على أن أهم ما ينبغي أن نلاحظه بصدد هذه المرحلة الحاسمة في تاريخ أدبنا المعاصر ، أن الصحافة الأدبية بين الحربين كانت ميداناً خصباً وخلاقاً للترجمة الأدبية ، بل والنشاط الأدبي جملة ، ولعلها قد أسهمت في نقل تراث المذاهب الأدبية إلينا بأكثر مما فعلت أية وسيلة أخرى ، فعلى صفحاتها ترجمت أمشاج من نتاج هذه المذاهب ، وكتبت حولها بحوث ودراسات ، وبرعت أقلام يرجع إليها الفضل الأكبر في وصل شعرنا المعاصر باتجاهات الشعر الغربي ومذاهبه .

وما دمنا في مقام الحديث عن المؤثرات الرمزية في الشعر العربي المعاصر ، فانا سنستعرض بعض المجلات التي احتضنت المذهب الرمزي في مصر ، فعلى صفحاتها ظهرت معالمة ، كما أن كثيراً من الدواوين التي صدرت متأثرة به كانت قد نشرت منجمة من قبل في تلك المجلات

الصحافة الرمزية في مصر :

وسنختار نموذجين من مجلات هذه الحقبة مكتفين بهما في الاستدلال على أهمية الصحافة الأدبية في انتقال المذهب الرمزي إلى الشعر العربي المعاصر .

وقد كانت المقتطف - التي أنشئت في بيروت ١٨٧٦ م ثم انتقلت إلى مصر في سنتها التاسعة - أسبق من غيرها في احتضان النتاج الرمزي ، وفيها نشرت سنة ١٩٢٨ م قصيدة ذات مسحة رمزية من شعر إدوار فارس ، تحت عنوان « الحريف في باريس » ، وهي - حسب علمنا - من أوائل قصائد هذا المذهب في مصر إن لم تكن أولها^(٣٣) .

ثم أخذت هذه المجلة منذ بداية الثلاثينات تفسح صفحاتها لترجمات رمزية من شعر بودلير وفرلين وفاليري وغيرهم ، وقد برز فيها من مترجمي هذا الشعر على محمود طه^(٣٤) ،

(٣٢) وله مختارات من الشعر الفرنسي (دار الهلال سنة ١٩٣٨ م) .

(٣٣) انظر هذه القصيدة في المقتطف - ديسمبر ١٩٢٨ م ص ٣٨٥ .

(٣٤) وقد ترجم قصيدة « رعاية القمر » لبودلير (المقتطف - مارس ١٩٣٤ م) و « أغنية القطيع »

لستويل في عدد ابريل سنة ١٩٣٦ م .

وبشر فارس^(٣٥) ، وخلييل هنداوى الذى نعتقد أنه بذل فى نقل هذا المذهب فوق ما بذله غيره ، ونذكر له - على وجه الخصوص - ترجمة مسرحيتى فاليرى الرمزيّتين « سميراميس » و « أمفيون » وقد قدم للأولى بقوله : وقد آثرنا ترجمة هذه المسرحية للقراء ليروا لوناً جديداً من الأدب الحديد تتعاقب فيه الفنون الجميلة كلها من رسم وموسيقى وشعر ولحن ، تتصافر جميعاً وتتعاون على رفع الإنسان إلى عالم يخلقه التفكير العميق ، وما « سميراميس » إلا قطعة سامية من فلسفة الشرق التى يلتقى فيها كل شيء متآلفاً حتى المتناقضات^(٣٦) .

وإذا كانت المقتطف أكثر ميلاً إلى ترجمة المذهب الرمزيّ فى شعر أعلامه ، لقد كانت الرسالة - التى أصدرها الأستاذ أحمد حسن الزيات سنة ١٩٣٣ م - أكثر نزوعاً إلى تبني الدراسات التى تكتب حول هذا المذهب وإن كانت هذه الدراسات - فيما نلاحظ - تأخذ شكل الحوار الفكرى والنقاش المتعدد الأطراف ، ولا تنحصر منحى علمياً تقريرياً ، لدرجة أن كثيراً مما كتب فى الرسالة عن الرمزية يكاد يدور حول مقالين : أما أحدهما فقد كتبه الدكتور طه حسين سنة ١٩٣٣ م بعنوان « حول قصيدة » تحدث فيه عن بول فاليرى وقصيدته « المقبرة البحرية » وما تمتاز به من غموض اصطرع حوله النقاد الفرنسيون^(٣٧) . وقد أثار إعجاب الدكتور طه حسين بذلك الغموض الموحى الذى لمسه فى « المقبرة البحرية » كاتباً آخر هو عباس فضلى ، الذى كتب مقالاً « حول الوضوح والغموض » هاجم فيه الابهام ونسبه إلى العجز وردّه فى جوهره إلى الدجل الفنى^(٣٨) ، فرد عليه الدكتور شوق ضيف - الأستاذ آنذاك - مبيّناً أن الغموض الذى قصد إليه الدكتور طه لا يعنى ذلك الإغلاق الذى يقتل الفهم ويعطل عمل العقل ، وإنما هو الغموض الفنى أو الشعرى ، « أشبه ما يكون بالظلال لا تحجب النور ولكن ترسله بقدر »^(٣٩) .

(٣٥) ترجم « ينبوع دم » لبودليير (المقتطف أبريل ١٩٣٤م) و « أشجان القمر » لبودليير كذلك (المقتطف - يناير ١٩٣٥ م) .

(٣٦) انظر عددي : يناير وفبراير من المقتطف (١٩٣٧م) الأول ص ٤١ والثانى ص ١٨٥ وقد ترجم كذلك قصيدتى « جيفة » و « الغابة المفجوعة » لبودليير شعراً بمجلة الرسالة - العدد ٣٤ سنة ١٩٣٤م .

(٣٧) انظر الرسالة : العدد ١٩ سنة ١٩٣٣ م ص ٥ - ٦ .

(٣٨) العدد ٢٣ سنة ١٩٣٣م .

(٣٩) الرسالة : العدد ٢٧ سنة ١٩٣٤م .

أما ثاني المقالين اللذين دار حولهما الحوار على صفحات الرسالة آنئذ فهو مقال كتبه « زكى طليمات » بعنوان « في المذهب الرمزي » عرض فيه لأصول ذلك المذهب ، والتمس له نموذجين من أدبائنا المحدثين : توفيق الحكيم وبشر فارس^(٤٠) ، ويبدو أن الأخير كان يعتقد أن منحاه الرمزي ليس محاكاة للمذهب بقدر ما هو تأثر به وأن له بذلك فضل الأصالة ، ومن هنا رد على زكى طليمات بمقال يقرر فيه أن رمزيته ليست مذهبية ، بل هي خليط من التعبيرية والتأثرية ممزجتين باشراف صوفي^(٤١) .

وقد كانت لهذا الحوار الأخير ذيول انسحبت على الاعداد التالية من هذه المجلة^(٤٢) وهي لا تهمنا في ذاتها بل بما لها من دلالة على أن الرمزية عرفت منذ ثلاثينيات هذا القرن مذهباً محدداً تتصارع حوله الآراء على نحو منهجي أو شبه منهجي ، إذ كان من يتعرضون له - في جملتهم - قد أحاطوا بطرف من آثاره وخصائصه الفنية ، بل إن بعضهم كان قد درسه في بيئته الفرنسية دراسة علمية ومنظمة حين كان مبعوثاً هناك ، كالدكتور طه حسين والدكتور بشر فارس

تلك - في اختصار - أهم طرق الثقافة الغربية إلى الفكر العربي المعاصر في مصر ، حرصنا فيها بخاصة أن نركز على الوسائل الوثيقة الصلة بموضوع هذه الدراسة ، فأشرنا إلى الحملة الفرنسية باعتبارها أول حلقة من حلقات الاتصال الحقيقي بين الثقافة الفرنسية والثقافة العربية الحديثة ، ثم ألقينا إلى البعثات باعتبارها من أبرز نتائج هذا الاتصال كما أنها من أقوى مظاهره ، ثم أفضنا الحديث في الترجمة وما يتصل بها من خطط الاحتلال في تعليم اللغات الأوروبية ، إذ كانت الترجمة في أدبنا - والآداب العالمية - أنشط وأسرع وسائل التأثير والتأثر ، ثم اختتمنا هذا العرض بنموذج تطبيقي لدور الصحافة المصرية في التمهيد للرمزية

على أنه بجوار هذه الوسائل الرئيسية لتفاعل الثقافة العربية في مصر بالثقافة الغربية ، كانت هناك طرق أخرى تضافرت معها ، وإن كان تأثيرها بالنسبة للنظرية الرمزية عاماً

(٤٠) المصدر السابق / العدد ٢٥٠ سنة ١٩٣٨ م ص ٦٤٧ - ٦٤٨ .

(٤١) انظر مقالاً بعنوان : في المذهب الرمزي - الرسالة - العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨ م .

ص ٧١١ - ٧١٣ .

(٤٢) انظر العددين : ٢٥٥ و ٢٥٦ من المجلة المذكورة .

وغير مباشر . ونحن نشير بهذا إلى ظاهرتين : الاستشراق الذى نشط منذ آخريات القرن الثامن عشر ، والذى رأينا طرفاً منه فيما كان يقوم به العلماء المصاحبون للحملة الفرنسية من ترجمة بعض آثار الفكر العربى والإسلامى^(٤٣) ، ثم الإرساليات والبعثات التبشيرية التى أخذت تفد على مصر منذ سنة ١٨٤٠ م وكان من بين أغراضها بسط النفوذ الثقافى على رقعة البلاد العربية مدفوعة ببواعث عقديّة وسياسية^(٤٤) . غير أن نتائج هاتين الظاهرتين بالنسبة للأدب الحديث لم تكن فى مستوى النتائج التى أسفرت عنها العوامل السابقة ، إذ كان تأثيرهما فى المناخ الثقافى العام أكثر من تأثيرهما فى الحقل الأدبى الضيق .

* * *

التفسير الاجتماعى للرمزية فى مصر :

وانصافاً للحقيقة نقرر أن هذه الطرق التى سلكتها الثقافة الغربية بعامة والفرنسية بخاصة إلى أدبنا المعاصر ، ما كان لها أن تخلق شعراً رمزياً أو شبه رمزى ما لم يتوفر لها المناخ الاجتماعى الذى تستطيع فيه ممارسة تأثيرها ، فالمناخ الاجتماعى فى هذه الحالة عامل مساعد لتلك المؤثرات السابقة وليس منفصلاً عنها .

والواقع أن الظروف الاجتماعية التى ازدهر فيها الاتجاه الرمزى فى الشعر العربى المعاصر — ونحن نتخذ من مصر نموذجاً — كانت قريبة الشبه بتلك التى نشأ فيها المذهب الرمزى فى فرنسا ، فكما كانت الرمزية هناك أثراً من آثار النزعة الفردية التى اقترنت باستيلاء الطبقة الوسطى على مقاليد الأمور عقب الثورة الفرنسية سنة ١٨٧٩ م كانت بواكير الرمزية فى شعرنا المعاصر أثراً غير مباشر لنمو الإحساس بالذات وبرز الشخصية القومية التى صهرها الكفاح الطويل ضد الاحتلال الإنجليزى من ناحية والقصر من ناحية أخرى . وهو كفاح كان يحمل عبئه فى الغالب أبناء الطبقة الوسطى الذين نبعوا فى الأصل من سواد الشعب . ثم ساعدتهم ثقافتهم على أن يتصدروا قافلة الكفاح القومى .

وكانت ثورة ١٩١٩ م ذروة هذه الموجة الوطنية ، كما كانت من ناحية أخرى

(٤٣) انظر : حركة الترجمة بمصر ص ٥ وما بعدها .

(٤٤) انظر : فى الأدب الحديث ج ٢ ص ١٠ وما بعدها .

بدء انحسارها ، إذ انقسمت القيادة الشعبية ، واعتراها ما يعترى الحركات القومية حين تتسرب إليها الأهواء الذاتية . وما لبث المحتل أن منح مصر استقلالاً صورياً بتصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ ، تبعه اعلان دستور ١٩٢٣م الذى قرر أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، كما قرر مبدأ المساواة بين المصريين أمام القانون ، وكفل الحرية الشخصية وحرية الاعتقاد والرأى ، وكان فى الحملة ثمرة لا بأس بها للكفاح الوطنى^(٤٥) .

غير أن الشعب لم ينعم طويلاً بهذه الثمرة ، فلم تلبث أول وزارة برلمانية رأسها سعد زغلول إلا بضعة شهور (مارس ١٩٢٤ م - نوفمبر ١٩٢٤ م) استقالت بعدها على إثر الحادثة الشهيرة بحادثة السردار (٢٠ نوفمبر ١٩٢٤ م) وأعقب ذلك حل البرلمان ثم تعطيل الدستور^(٤٦) مما خلق فى الأذهان شبه يقين بأن مكاسب الكفاح الوطنى لم تكن إلا قناعاً تتحرك من ورائه أصابع الاحتلال فيتحرك القصر استجابة لها .

ولم تكن أدوار الحياة السياسية فى مصر بعد ذلك إلا امتداداً لهذه الظاهرة : حكم دستورى صورى يتبعه بعد قليل حل البرلمان وتعطيل الحياة النيابية تمهيداً لانتخابات جديدة زائفة ، وهكذا ، حتى بلغت أزمة الحرية حد الاستبداد المطلق باقالة الوزارة الدستورية وتأليف وزارة محمد محمود - أو وزارة اليد الحديدية - فى ٢٧ يونيو ١٩٢٨م ، وقد بدأت عهدها بحل البرلمان وتعطيل الدستور^(٤٧) ، « ولم يكفها أن سلبت الأمة سلطانها فمدت يداً شريرة إلى شعورها ووجدانها ، وسدت عليها المنافذ فى اجتماعاتها وصحافتها وحرية أفرادها »^(٤٨) ، ثم كانت ذروة المأساة سنة ١٩٣٠م حين قامت وزارة إسماعيل صدقى بإلغاء الدستور الغاء كاملاً ، ووضع دستوراً آخر يضيق من ساطة الأمة ويهدد حقوقها المشروعة^(٤٩) ، وإذا كان الدستور السابق لم يمنع الاحتلال والقصر من ممارسة استبدادهما المطلق ، فقد كان فى مجرد وجوده أملاً شعبياً تبدد بالإلغاء .

وفى ظل غيبة الدستور ما يزيد على خمس سنوات (٢٢ أكتوبر ١٩٣٠ م - ١٢

(٤٥) انظر : عبد الرحمن الرافعى . فى أعقاب الثورة المصرية (ج١ الطبعة الأولى سنة ١٩٤٧م مكتبة النهضة المصرية) ص ١١٢ وما بعدها .

(٤٦) المرجع السابق ص ١٨٢ وما بعدها .

(٤٧) عبد الرحمن الرافعى : فى أعقاب الثورة المصرية ج٢ ط ١ (مكتبة النهضة المصرية) ،

ص ٤٧ - ٥٢ .

(٤٨) من نداء الوفد المصرى فى ٢٢ يوليو ١٩٢٨م - انظر المرجع السابق ص ٩٥ .

(٤٩) السابق ص ١١٠ - ١٣٠ .

ديسمبر ١٩٣٥ م) عانت البلاد أبشع ألوان الحكم الفردى ، حتى توج جهادها بعودته مرة أخرى . وبدأت الحياة القومية تتراوح من جديد بين حكم نيابى صورى ، وأزمة دستورية تعقبها إقالة الوزارة وحل البرلمان أو تعطيله^(٥٠) . ومن ثم يمكن للباحث أن ينظر إلى الظواهر القومية والسياسية فى تلك الحقبة باعتبارها ذات جوهر واحد وإن تعددت أشكالها ، بل ويمكنه - دون حرج - أن يبنى أحكامه على أبرز هذه الظواهر مكتفياً بها عما سواها . هذا بالإضافة إلى أنه ليس من غايتنا فى مقام الدراسة الأدبية أن نتعقب مراحل الكفاح الوطنى إذ تهمنا منه فلسفته العامة التى أوضحناها فيما سبق ، كما يهمننا من نتائجها ما له صلة بأطوار الشعر المعاصر ، ويمكن مما تقدم أن نستخلص الحقائق التالية :

أولاً - أن الثورة الوطنية سنة ١٩١٩ م أبرزت الشخصية الاستقلالية للإنسان المصرى وكشفت عن ذاته الكامنة وطاقاته المظمورة ، ومهدت بذلك لنمو النزعات الذاتية فى الشعر الحديث .

ثانياً - أن انقسام القيادة الوطنية واستيلاء الاحتلال والقصر على الثورة غدراً وخيانة قد أصاب الروح القومية بانتكاسة مفاجئة ، وزرع فى نفوس الشباب - الذى حمل عبء الثورة - إحساساً حاداً بالمرارة والفشل ، ودفع الشعراء بخاصة إلى الانطواء على ذواتهم يجترونها شعراً فردياً فى تجاربه وصوره ورموزه ، مما يذكرنا على التو بذلك الانطواء الرومانسى الذى أعقب هزيمة نابليون ١٨١٥ م ، ثم ذلك الانطواء الرمزي الذى أعقب هزيمة فرنسا فى حرب السبعين سنة ١٨٧٠ م^(٥١) . وتشابه المقدمات يوحى بتشابه النتائج .

ثالثاً - لم يكن بد للشاعر المصرى تحت وطأة الضغط السياسى والاجتماعى الذى ألحنا إليه من أن يجد وسيلة للتعبير عن مشاعره الموعودة دون أن يتعرض لبطش السلطة الحاكمة ، وقد تمثلت هذه الوسيلة - عند بعض الشعراء - فى التعبير الرمزي .

(٥٠) تمتد هذه المرحلة من تاريخ مصر من سنة ١٩٣٦ حتى سنة ١٩٥٢ وليس ثمة فيها على المسرح السياسى غير تغيير الوجوه - انظر الجزء الثالث من المرجع السابق (ط ١) ص ٥٧ وما بعدها .

(٥١) انظر : هـ . أ . فشر . تاريخ أوروبا فى العصر الحديث ترجمة الأستاذين أحمد نجيب هاشم ووديع الضبع (دار المعارف ط ٣) ص ١١٤ ، ٣٠٣ - ٣٠٤ .

ولسنا ندرى كيف كان يتأق للشاعر حسن كامل الصيرفى أن يعبر عن هذه الذات المقهورة بغير اللجوء إلى هذا القالب الرمزى البسيط الذى اختاره لقصيدته (موت بلبل) من ديوانه (الألحان الضائعة) الصادر سنة ١٩٣٤^(٥٢) . وفيها يحدثنا عن بلبل صдах (يرمز به إلى الشاعر) يتنقل من غصن إلى غصن ، ويملا سجع الليل بالأنغام . ولكن يد الصائد ما تلبث أن تمتد إليه فتخنق فى شفتيه هذه الأنغام العذبة :

وهلل الصائد انتصاراً وردد الليل قهقهاته

* * *

وصدع الفجر جانيبه وأيقظ الصبح من سباته
فهب يمشى على ضحايا وراح يصغى لهاتفاته
والبلبل الخافت المسجى الزهر يحنو على رفاته

* * *

والشاعر لا يكشف بالتحديد عما إذا كان يعنى بالصائد مضموناً سياسياً أو اجتماعياً . ومع ذلك يوحى هذا النموذج بما كان يحسه شعراء الثلاثينات وما بعدها من قهر خارجى ، كانوا يلجأون فى الإيحاء به إلى القوالب الرمزية .

تلك هى العوامل التى مهدت الطريق أمام الرمزية فى مصر — فكيف انتقل المذهب إلى « لبنان » الجناح الثانى للرمزية العربية المعاصرة ؟

ثانياً — الثقافة الرمزية فى لبنان :

اللبنانى تاجر مطبوع على الأخذ والعطاء — تلك حقيقة يعترف بها اللبنانيون أنفسهم . ولعلها لم تتخل عنهم حتى فى نطاق الثقافة والفن . يقول مارون عبود : الثقافة كالمتجر تنمو وتزداد بالتبادل والعمل المنتج . واللبنانى تاجر عبقرى^(٥٣) .

ولكن المزاج التجارى وحده لا يستطيع تفسير ذلك التواصل العميق بين الثقافتين :

(٥٢) حسن كامل الصيرفى — الألحان الضائعة (مطبعة التعاون ١٩٣٤م) ص ٧٣ — ٧٤ .

(٥٣) مارون عبود : جدد وقدماء (دار الثقافة — بيروت ١٩٥٤م) ص ٣٠٥ .

الأوروبية والعربية اللبنانية . ومن هنا لجأ بعض الدارسين^(٥٤) إلى عامل المناخ الذي يربط بين شعوب البحر الأبيض المتوسط — ومنها فرنسا — يرون فيه تفسيراً لذبوع الثقافة الفرنسية في لبنان . غير أن هذه الملاحظة إن فسرت نفوذ الثقافة الفرنسية في ذلك القطر العربي فإنها أصيق من أن تفسر نفوذ الثقافات الأوروبية الأخرى فيه . كما أنها قاصرة عن إيضاح السبب الذي من أجله كانت قبضة الثقافة الفرنسية على الفكر اللبناني أشد من قبضتها على بعض البلدان الأخرى في حوض البحر الأبيض المتوسط .

ونرى أن التحليل التاريخي والاجتماعي أسلم منهج لدراسة العلاقات الثقافية بين أوروبا ولبنان ، وهي علاقات ترجع إلى القرن الثاني عشر ، حين استولت فرنسا على جزيرتي قبرص و « رودس » ، فازدهرت فيهما الفنون والآداب الفرنسية ، وهبت رياحها على لبنان بحكم قرب الجزيرتين من الشاطئ اللبناني ، ثم بحكم ما في الثقافة الفرنسية ذاتها من قابلية للبت والالتقاط^(٥٥) .

ثم أخذ نفوذ الثقافة الغربية في لبنان يميل إلى الشمول في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ولم يعد مقصوراً على الثقافة الفرنسية . ويرجع السبب في هذا إلى انتشار الكليات والإرساليات والمدارس الدينية التي تنافس المرسلون من اليسوعيين والأمريكيين على إقامتها في بيروت والجبل . وقد كانت هذه المؤسسات التبشيرية بالغة الأثر في النشء اللبناني من حيث عملت على تثقيفه على الطرائق الأوروبية وتوكيد الصلة بينه وبين الآداب الغربية^(٥٦) ، وبعبارة أخرى : خلقت من بعض اللبنانيين نمطاً أوروبياً الفكر والثقافة ، ومن ثم تعمقت تلك الهوة بين الثقافتين العربية والغربية في لبنان ، ووصل الأمر بينهما إلى حد الصراع الظاهر حيناً ، الخفي أحياناً .

ويرجع السبب في انتشار هذه المؤسسات التبشيرية بدوره إلى عامل آخر هو محور الاتجاهات والتناقضات السياسية والثقافية في لبنان منذ عهد بعيد ، ونعني بذلك طبيعة

(٥٤) انظر رثيف خوري : الفكر العربي الحديث ص ٩٠ وكذلك : الياس أبوشبكة روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة (دار المكشوف - بيروت ١٩٤٥م) ص ١٤٧ - ١٤٨ .

(٥٥) المرجع السابق ص ١٤٨ - ١٤٩ .

(٥٦) انظر : إسماعيل أحمد أدهم : خليل مطران - المقتطف - إبريل ١٩٣٩م ص ٤١٢ وكذلك صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص ٦٨ (بيروت ١٩٥٤م) .

التكوين الطائفي والعقائدي في لبنان ، وبذور التعصب الديني التي كانت بعض الدول الأوروبية الطامعة لا تتورع عن إذكائها واستغلالها لغايات سياسية . وكان أبرز تطورات هذا الجانب ما حدث سنة ١٨٥٩م حين هاجم بعض الموارنة الدروز وقتلوا عدداً منهم ، فهب هؤلاء للأخذ بثأرهم ، فنتج عن ذلك مجزرة بشرية سنة ١٨٦٠م راح ضحيتها الكثيرون ، وانتهت بإعطاء لبنان استقلالاً ذاتياً^(٥٧) كان من الوجهة الثقافية بداية فصام حقيقي بين الثقافة القومية وطوفان الثقافات الوافدة ، لأن التفاعل المفيد بين الثقافات إنما يتحقق بتكافئها وقدرتها على تبادل الأخذ والعطاء ، أما حين يصبح الأمر هيمنة للثقافة الأجنبية على الثقافة القومية فإن هذا التفاعل يتحول إلى فصام تحاول فيه كل منهما تأكيد ذاتها والتغلب على الأخرى .

ونشير من بين الآثار الهامة التي تمخضت عنها أحداث الجبل سنة ١٨٦٠م إلى حقيقتين بارزتين : أما أولاهما : فكان تأثيرها في الأدب العربي شاملاً ، ولم يكن مقصوراً على الأدب اللبناني وحده . ونعني بذلك هجرة كثير من اللبنانيين والسوريين إلى أمريكا شماليها وجنوبيها ، ضنا بحريتهم أن تعصف بها رياح التعصب الديني وهروباً من وضع اقتصادي سيء تدهورت إليه البلاد في ظل حكم تركي غير مستقر^(٥٨) ، وقد كان لهذه الهجرة أثرها في إخصاب الشعر العربي الحديث صياغة وأخيلة وتجارب ، ورفده بروافد جديدة استلهم فيها الشعراء المهاجرون قيم الثقافة الأجنبية التي عاشوا تحت جناحها .

وأما ثانيتهما : فهي أن انفصال لبنان عن جسم الدولة التركية — إن لم يكن من الوجهة القانونية فمن الوجهة العملية — على أثر أحداث سنة ١٨٦٠م قد فتح الطريق أمام الثقافة الفرنسية التي أخذت تحاول جاهدة صبغه بالصبغة الفرنسية تمهيداً للسيطرة عليه . وقد ساعد على إنجاح هذه المحاولة شعور كثرة المسيحيين في لبنان بأنهم أكثر انتماء إلى الفكر الغربي — بحكم وحدة العقيدة — منهم إلى التراث العربي وهو ما يفسره الشاعر اللبناني « إلياس أبو شبكة » بقوله : « وقد يكون مرد هذا إلى أن الناشئة المسيحية

(٥٧) انظر : د . محمد ضياء الدين الريس : في التاريخ الإسلامي الحديث (الإنجلو ط ١)

ص ١٢٦ - ١٢٧ .

(٥٨) انظر : الاتجاهات الأدبية ج ٢ ص ٦٨ - ٦٩ ، في الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٣١ .

في الشرق — وهو لا يعني بالشرق هنا سوى لبنان ، إذ لم تتضح هذه الظاهرة في بلد عربي مثلما اتضحت فيه — حملت على الاعتقاد من حصر الدعوة فيما انطوى عليه التاريخ الفرنسي من الفضائل بأن تاريخها لا يرتبط بتاريخ العرب ، جاهلة أنه من خطئ الرأي القول بأن تاريخ العرب هو تاريخ الأمة الإسلامية دون سواها»^(٥٩) .

ولقد تطورت هذه الحساسية الطائفية والدينية إلى مظهر آخر أكثر خطورة وإن كان نتيجة طبيعية لها . ونعني تلك النزعة الإقليمية الغالية التي عمل الاحتلال على إذكائها في لبنان ، وجنوح نفر من أهليه إلى الحديث عن الشخصية اللبنانية ، محاولاً أن ينفي عنها اللون العربي القديم وكل صلة رحم تصلها بالأقطار العربية الأخرى ، بل إن بعضهم جرؤ فتحدث عما أسماه بالقومية اللبنانية^(٦٠) ، التي تدين للتاريخ الفينيقي والهجائية الفينيقية ولا تدين لسواهما .

ولا مشاحة أن اتجاها كهذا كان لابد أن ينعكس بآثاره على الشعر اللبناني المعاصر ميلاً به إلى الثقافة الغربية وانسلاخاً عن التراث العربي . ويهمنا هنا بخاصة أن نشير إلى نموذجين من آثاره في علمين من أعلام الرمزية في لبنان ، أحدهما « صلاح لبكي » الذي رأى أن « الشعر في لبنان ليس ديناً للغة عليه »^(٦١) ، ولعل في قوله هذا ما يفسر قلة حساسية شعراء الرمزية في لبنان بالديباجة العربية . وثانيهما سعيد عقل الذي تطرف فرأى في ذلك النزوع اللبناني إلى الثقافة الأوروبية خروجاً بالشعر العربي من طور البداوة إلى طور حضاري جديد — قائلاً : لعبنا اللعبة الكبرى في إدخال الشعر إلى دارة ومدينة بعد أن كان في « الصحراء » يجرى وراء الأظعان أوفى مضارب الوبر»^(٦٢) . وهو لا يعني « بالدارة » و « المدينة » غير الطابع الأوروبي الذي حاول خلعه على الشعر العربي ، أما الصحراء والأظعان فليسا — في نظره — إلا وجه الثقافة العربية ! ! ولعل في هذه الإيماءة ما يلقي ضوءاً على بعض بواعث الرمزية في لبنان ، وأنها لم تكن خالصة

(٥٩) إلياس أبوشبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ٦٨ .

(٦٠) انظر : سعيد عقل : كأس لحر (ط ١ سنة ١٩٦١م — بيروت) ص ١٤٤ و ١٤٦ و ١٤٧ . وكذلك : مارون عبود : جدد وقدماء ص ١٠٩ و ٣٠٢ .

(٦١) صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص ٤٤ .

(٦٢) سعيد عقل : كأس لحر ص ٤٩ .

لوجه التجديد الذى يستلهم الماضى ويضيف إليه بقدر ما كانت رفضاً لهذا الماضى وانفصاماً عنه .

* * *

نتيجة لكل هذه العوامل الآتفة أصبح المناخ الأدبى فى لبنان مهيباً بطبيعته لاستقبال تراث الآداب الغربية وتياراتها ، فأقبل أدباؤه فى مستهل القرن العشرين على « نقل ما هب ودب من نتاج الغربيين والفرنسيين منهم بوجه خاص » . ولم يكن النقل أو الاقتباس مقتصرأ على النادرين وحدهم بل كان يتعداهم إلى الشعراء ، « فإذا رجعنا إلى القصائد التى بنى عليها شعراء تلك الحقبة شهرتهم الأدبية نرى معظمها منحولاً عن شعراء الفرنجة^(٦٣) » .

ثم كانت الحرب الكبرى وما أعقبها من وضع لبنان تحت الانتداب الفرنسى سنة ١٩٢٠م ، وبه احتلت اللغة الفرنسية وآدابها المقام الأول فى البلاد فاستسلم لها ناشئة الشعراء استسلاماً يختلف عن سابقه فى أنه أصبح يميل إلى التمدد نوعاً ما ، وقد تأثروا أولاً بالرومانتيكية ممزوجة باعجاب بالغ بالأدب المهجرى ، وسرعان ما أضحووا أصداً شاحبة لبحران ونعيمة وغيرهما ، « فإن الأدب المهاجر — كما يقول الياس أبو شبكة — قد نفخ فى الناشئة اللبنانية والسورية روحاً لا عهد لها بمثله ، فقد استعبدتها للغته المضعوفة ، وسيرها فى طريق متحيرة بين الفوضى والتقليد^(٦٤) » .

ومن ثم تبلورت نزعة رمزية مضادة ، كانت فى جوهرها رد فعل لهذا التهافت الرومانتيكى ، وقد ظهرت بواكيرها منذ بدايات الربع الثانى من القرن الراهن . وقبل أن نعرض لها بالحديث نود أن نشير إلى أبرز الصحف التى تبنتها فى لبنان مثلما أشرنا إلى نظيرتها فى مصر ، لما سبق أن قدمناه من أن الرمزية العربية الحديثة ربيبة الصحافة الأدبية .

(٦٣) إلیاس أبوشبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١١١ ، ١١٨ وهو يشير إلى تطور العلاقات الثقافية بين أوروبا والشرق العربى على مراحل : مرحلة النقل والاقتباس ، ثم مرحلة التكليف والاتباع ثم مرحلة الترجمة الحرة لمؤلفات ترضى العواطف الدنيا فى نفوس العامة ، وإن كان هذا لم يمنع ظهور بعض التراجم القيمة — انظر المرجع السابق ص ٨٨ وما بعدها .

(٦٤) إلیاس أبوشبكة — الحركة الأدبية فى سورية ولبنان — المقتطف — فبراير سنة ١٩٣٩ ص ٢٢٣ .

الصحافة والنقد الرمزي في لبنان :

ومثلما تحملت المقتطف والرسالة بعض عبء الرمزية في مصر ، كان لمجلتي المكشوف والأديب اللبنانيين دورهما في تقديم المذهب الرمزي إلى القارىء العربى .

أما المكشوف : فكانت أكثر ميلا إلى تقديم النتاج الرمزي في الشعر العربى المعاصر وفيها نشر الكثير من قصائد « سعيد عقل » قبل أن تظهر في دواوين^(٦٥) ، ولكنها بالإضافة إلى ذلك عنيت بنشر بعض الدراسات الرمزية المترجمة ، منها بحث للكاتب الفرنسى « إميل هنريو » جاء في مقدمته ما يشبه الاعلان عن موت المذهب الرمزي في فرنسا ، وأن الحركة الرمزية لم تكن مدرسة أدبية لأنه لم يكن لها زعيم ولا عقيدة ولا آثار ، وإنما كان لها زعماء يفوق عددهم عدد الأنصار ، وأنه « لم يبق من آثار الرمزيين الخالص سوى عظام مجردة أو رماذ عظام »^(٦٦) .

وكثير من الدراسات الرمزية بالمكشوف مترجم عن الشاعر الرمزي الفرنسى « بول فاليرى » ، ومن أهم هذه الدراسات ما نشر له بخصوص تاريخ المذهب الرمزي ورواده ومكانه في تراث الشعر الفرنسى ، وهى دراسة ضافية تعقب فيها المؤثرات الفنية التى خلقت الرمزية . كما تحدث عن أسماهم « ذرية بودلير : فرلين ورانبو ومالارميه »^(٦٧) . كذلك عنيت مجلة الأديب (صدرت ببيروت منذ ١٩٤٢) بنشر كثير من نتاج الشعر الرمزي وبخاصة شعر بشر فارس ، فعلى صفحاتها نقرأ القصائد التالية : « حرقه » ، « إلى عواد » ، « غبطة » ، « أشباه وأضداد »^(٦٨) ، ولكن أهم ما أضافته الأديب إلى الحركة الرمزية أنها استطاعت تكوين ما يشبه التيار النقدي ، الذى تخصص في دراسة الرمزية والتعليق عليها ، ومن أنشط نقاد هذا التيار : نقولا فياض وعبد الله عبد الدايم وعدنان الذهبي .

(٦٥) من نماذج ذلك أن قصائده « عشروت » « الصدى البعيد » « لنا الليل » « إلى البير سامان » « أحزان » « سكوت » « فراشة » — قد ظهرت على التوالى في الأعداد ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ .

(٦٦) العدد ٥٤ سنة ١٩٣٦ ص ٨ .

(٦٧) ترجم هذه المقالات : زهير زهير بالأعداد ٣٠٩ و ٣١١ و ٣١٢ سنة ١٩٤١ م .

(٦٨) نشرت الأولى بالجزء العاشر من السنة الأولى والثانية بالجزء الخامس من السنة الرابعة والثالثة بالجزء السادس من السنة التاسعة والرابعة بالجزء الأول من السنة الحادية عشرة .

أما نقولا فياض فقد كتب سلسلة مقالات بعنوان « الرمزية والشعر الرمزي »^(٦٩) .
 تبنى فيها الفكرة القائلة بأن الرمزية طريقة قديمة العهد كثيرة الانتشار بين الشعوب العريقة
 في التاريخ ، وأن كل شيء رمز ، لأن الحلائق بأسرها متنكرة في غير أزيائها ، ومن ثم
 فإن الرمزية ظاهرة طبيعية في الشعر العالمي ، ولكن الفرق بين رمزية الأمس ورمزية اليوم
 هو الفرق بين نزعة غير واعية ومذهب له أصوله ومعالمه .

وأما عبد الله عبد الدايم فقد حاول شرح الأسس الفلسفية والفنية للمذهب^(٧٠) ، بينما
 انصرف جهد عدنان الذهبي إلى تطبيق هذه الأسس على الشعر العربي منذ امرئ القيس
 حتى جبران خليل جبران ! !^(٧١)

وإذا كانت بعض هذه المحاولات قد شابها التكلف أو أعوزتها الدقة فإن لأصحابها
 فضل إثارة هذا النشاط النقدي في الرمزية إثارة عفوية لم يتواعدوا فيها على اللقاء ، ولعل
 فردية جهودهم هي التي حالت بينهم وبين التأثير الحقيقي في مجرى الرمزية المعاصرة ووجدان
 القارئ العربي بعامة .

(٦٩) انظر الاعداد : ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ من السنة الأولى ١٩٤٢ .

(٧٠) انظر بحثاً له بعنوان « فلسفة الأدب الرمزي » بالعدد ١٢ من السنة الثالثة ١٩٤٤ م .

(٧١) انظر نماذج من دراساته في الأعداد : ١١ و ١٢ من السنة الخامسة والعدد الأول من السنة السابعة ،
 والعدد الثالث من السنة العاشرة .

الفصل الثاني

نشأة الرمزية في الشعر العربي المعاصر

محاولات على الطريق - البداية الحقيقية - لحظة عن

اتجاهاتها وتطورها وتاريخها بصفة خاصة

(١)

جبران والرمزية « ١٨٨٣ - ١٩٣١ م » : يكاد يكون مقرراً عند بعض الدارسين أن الرمزية العربية بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها « لجبران خليل جبران » الشاعر والمفكر العربي المهاجر ، فهو - فيما يرى مارون عبود - « مؤسس مدرستين في لغة الضاد : الرومانتيكية والرمزية »^(١) . أما « الياس أبو شبكة » فيقرر أنه من خلال أدب جبران ونعيمة وأبي ماضي قد « نشأت رمزية مستقيمة لم تفقد فيها اللغة حياءها فتلهو بالمساحيق كالمرأة الفارغة »^(٢) ، هذا على حين يرى عدنان الذهبي أن جبران « كان في الحقيقة أول مبشر بفكرة التمدب من جهة ، كما أنه كان بروحانية كتاباته وإيجاءات رسومه الرمزية أول مبشر بالمدب الرمزي بالذات »^(٣)

ويمكن إرجاع الأسس الفنية التي بنيت عليها هذه المقررة بزمزية جبران إلى ظاهرتين رئيسيتين :

أولاً : ما لمس هؤلاء الدارسون في أدب جبران من شفافية الأسلوب والاعتماد على كثير من التعابير المستحدثة كالذات المجنحة ، وخمرة السنين ، وحقل القلب ، ومراشف

(١) مارون عبود : جدد وقدماء (دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٥٤ م) ص ٧٢ .

(٢) إلياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ٦٦

(٣) عدنان الذهبي ، تمهيد لدراسة بلاغة الرمزية - الأديب كانون الثاني سنة ١٩٤٨ م ص ٢٣ .

الأرواح . . . إلى آخر هذه التعابير التي تقوم أساساً على تشبيه اللامحسوس بالمحسوس واستعارة المادى للمعنوى ، والتكنية بالمنظور عن اللامنظور أو العكس^(٤) .

ثانياً : جنوح جبران أحياناً إلى الحوار والقصص الرمزيين متخذاً من الأشخاص والموضوعات والحركة الحوارية والقصصية رموزاً لأفكاره ومشاعره ، وهو ما لمسناه هؤلاء الدارسون في أبرز كتب جبران : المواكب ، النبي ، آلهة الأرض ، حديقة النبي^(٥) . وهم لا ينسون في هذا المقام أن جبران قد ابتدع بعض الرموز الرئيسية التي كثر تردها على قلمه بشكل يخرج بها عن حدودها الدلالية المألوفة — كالبحر وما في هديره الأبدى من العزم والعظمة والحنين ، وهو رمز لما يختلج في الروح من نزاع بين المعروف والمجهول ومن طموح إلى ما وراء الوجود ، و«كالعاصفة» ، وهي ثورة عناصر فوق قوى الانسان الجسدية والعقلية ، فهي لجبران ، عنوان الحرية المطلقة^(٦) .

ونريد من جانبنا أن نفحص هاتين الظاهرتين اللتين دفعتا الكثيرين إلى القول برمزية جبران ، وأن نضعهما في مكانهما الفني ، لنرى ما إذا كان «جبران» رمزياً حقاً — فضلاً عن أن يكون أول مبشر بالمدى الرمزي .

وسنستمد نموذجنا من أبرز أعماله الشعرية ، عينا مطولته المسماة «بالمواكب» ، والتي صاغها في قالب حوارى ، هو من ناحية تصوير لحياة المجتمع الواقعية ، وهو من ناحية أخرى تزيين لحياة الغاب ، إذ ليس فيها ما في حياة المدينة من أباطيل .

يقول جبران في إحدى مقطوعات هذه المطولة ، مصوراً جمال الحياة في الغاب :

هل اتخذت الغاب مثلى	متزلاً	دون	القصور
فتبعته السواقى	وتسلقت	الصخور	
هل تحممت بعطر	وتنشفت	بنور	
وشربت الفجر خمراً	في كؤوس	من أثير	
هل جلست العصر مثلى	بين	جفئات	العنب
والعناقيد تدلت	كثريات	الذهب	

(٤) انظر : عيسى الناعورى : أدب المهجر (دار المعارف سنة ١٩٥٩) ص ٥٤ - ٥٥ .

(٥) انظر : عدنان الذهبى : الرمزية في أدب جبران خليل جبران - الأديب - مارس سنة ١٩٥١م

ص ١٨ - ١٩ .

(٦) انظر : ميخائيل نعيمة : الغربال (دار المعارف سنة ١٩٤٦م) ص ٢٠٣ .

فهي للصادى عيون ولن جاع الطعام
 وهي شهد ، وهي عطر ولن شاء المدام
 هل فرشت العشب ليلا وتلحفت الفضا
 زاهدا فيما سياتى ناسيا ما قد مضى
 وسكوت الليل بحر موجه في مسمعك
 وبصدر الليل قلب خافق في مضجعتك^(٧) ؟

وواضح ما تمتاز به هذه المقطوعة من موسيقى أثيرية سببها التجاء الشاعر إلى وزن قصير ، هو مجزوء الرمل ، بما فيه من خفة تتواءم مع شفافية التعبير واللوحات الطبيعية المتتابعة .

وفيا عدا ذلك نرى الشاعر يعتمد في تكوين بعض صوره على تراسل معطيات الحواس بحيث يتحول العطر — وهو موضوع حاسة الشم — ويتحول النور — وهو موضوع حاسة الأبصار — إلى نطاق حاسة أخرى هي حاسة اللمس . كما يتحول الفجر — وهو من حيث أضواؤه موضوع لحاسة الأبصار — إلى نطاق حاسة الذوق ، ومن ثم لا يتخرج الشاعر أن يدعونا إلى الاستحمام بالعطر والتنشف بالنور وشرب الفجر خمرا ، بحكم أن هذه المدركات جميعاً تنبعث من مجال واحد هو مجال الحساسية ، وفي هذا ما يذكرنا بنظرية العلاقات الرمزية^(٨) .

غير أن هناك فارقاً هاماً بين جبران والرمزيين في هذا الشأن ، فالرمزيون يعتبرون الرمزية سمة كلية للأسلوب ، وليست سمة لتلك العلاقات الجزئية التي تربط كلمة بأخرى ، وبعبارة أوضح : لا تتحقق الرمزية إلا داخل إطار من الصور الرمزية المركبة ، أما الصورة أو الصور الجزئية فإنها — مهما كانت قيمتها — لا تستطيع خلق قصيدة رمزية حقة^(٩) . هذا على حين نرى جبران يعتمد على الوسائل الرمزية اعتماداً جزئياً ، وقد يلجأ إليها في بعض صوره ثم لا يلبث أن ينزى إلى الوسائل التقليدية في تركيب

(٧) جبران خليل جبران : المواقب (مكتبة صادر - بيروت سنة ١٩٥٠) ص ٤٠ وقد صدرت الطبعة الأولى منها قبل إنشاء الرابطة القلمية - انظر عيسى الناعوري : أدب المهجر ص ٢٢ .

(٨) انظر شرحاً لهذه النظرية في الفصل الثاني من الباب الأول من هذه الدراسة .

وانظر كذلك : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.

(٩) انظر : ستانلى هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ٢ ص ٩٧ .

الصورة من تشبيه واستعارة وكناية ، وهو ما نلاحظه في تعبيره بافتراش العشب والتحاف السماء . أما تصور صمت الليل وكأنه بحر يهدر أو قلب يخفق فهو بعض ما اعتاده الرومانتيكيون من إسقاط مشاعرهم على مظاهر الطبيعة ، بحيث تحل في الشاعر كما يحل هو فيها .

ولكن هل يعنى هذا أن المقطوعة السابقة تفتقد أية قيمة رمزية فيما عدا تلك التعابير الجزئية التي أشرنا إليها ؟

لو صح ذلك لكان معناه أن الشاعر يدعونا حقيقة إلى أن نهجر المدينة لنقضى حياتنا في ظلال الغاب « نستحم بالعطر وتنشف بالنور » ، وتلك دعوة فيها من السداجة بقدر ما فيها من الإحالة ، إنما الغاب — فيما يتخيل جبران — رمز إلى « جوهر الحياة الواحد ، أو هو — كما يفسره ميخائيل نعيمة — رمز إلى حقيقة الحياة الواحدة الشاملة التي لا تتجزأ ولا تتفرق »^(١٠) ، فالغاب رمز حياة مثالية متحررة من الوهم والنفاق ، قائمة على العدالة والحب والجمال والسعادة — وقبل كل شيء : على الأخوة — ، والشاعر نفسه لا يتخرج من الإشارة الصريحة إلى هذا المفهوم وفي تلك الإشارة تقرير واضح لمعنى الرمز ، ولكن فيها بالدرجة ذاتها تضييقاً لإيحائه الرحب ، يقول جبران وكأنه يبين — ببرهان شبه منطقي — مغزى وبواعث دعوته إلى حياة الغاب :

ليس في الغابات عزم لا ولا فيها الضعيف
فإذا ما الأسد صاح لم تقل هذا الخيف
إن عزم الناس ظل في فضا الفكر يطوف^(١١)

آية هذا أن رمزية جبران رمزية جزئية تتوجه إلى علاقات الكلمات أكثر مما تتوجه إلى علاقات الصور ، وأنها في الغالب لا تقوم على التجريد الكلي للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز ، ومن ثم كانت رموزه الرئيسية التي يستمدّها من عالم الطبيعة — كالغاب في النموذج السابق — رموزاً محددة الدلالة واضحة ، يعنى فيها الشاعر بتقرير أفكاره أكثر مما يعنى بالإثارة النفسية ، أى أن الرمز الجبراني ليس أكثر من وسيلة للبرهنة على

(١٠) عيسى الناعوري : أدب المهجر ص ٢٧٠ .

(١١) المواكب ص ١٦ .

الفكرة ، وهو في هذا يختلف عن رموز شاعر « كفرلين » الذي كان يستمد رموزه من الطبيعة هو الآخر ، ولكنه كان يخلق عليها من إحساسه ويضفي عليها من مشاعره ما ينأى بها عن التقرير الفكري الجامد ، إذ كان يرى أن إدراكنا للطبيعة ، إنما هو قصة عن التاريخ الصميم لأرواحنا ، وأنها توجد داخل نفوسنا ، بل لو شئنا لقلنا إنها هي ونفوسنا شيء واحد^(١٢) .

أكثر من هذا ، لا يكتفى جبران بتقرير الفكرة تقريراً عارضاً ، بل إنه يلح عليها ويستقصيها « حتى لتستقيم عند القارئ الواحد هي التي استقامت عند القارئ الآخر ، فإذا أوحى فإنما بما أراد أن يوحى : بفكرة في ذهنه أو بعاطفة ، لا بأقل ولا بأكثر ، ولا بما يجهل »^(١٣) . وتلك في اعتقادنا ظاهرة تنأى عن الرمز بمعناه الدقيق ، من حيث هو وسيلة للإيجاء بالمشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح .

على أنه إذا لم يكن (جبران) رمزياً ، فهو — دون شك — ذو نزعة رمزية تجلت في بعض تعابيره وصوره ، ثم في ظمئه غير المحدود للانفلات من عالم المادة والخطيئة إلى عالم الجوهر والحقيقة ، وأخيراً في نظرته الرائدة إلى الشعر بحسبانه مادة خفية مستسرة ، فليس الفن بما تسمعه من رنات أجراس الكلام في قصيدة ، بل « بما يتسرب إليك بواسطة القصيدة مما بقي ساكناً هادئاً مستوحشاً في روح الشاعر ، وبما توحيه إليك الصورة ، فترى وأنت محقق بها ما هو أبعد وأجمل منها »^(١٤) ، ولعل جبران في نظرته تلك إلى حقيقة الشعر أقرب إلى أصحاب الشعر الصافي منه إلى الرمزيين .

(٢)

المهجريون والرمزية : وقد رتب بعض الباحثين على اعتقادهم برمزية جبران قولهم برمزية شعراء المهجر ممن تأثروا خاصة بجبران « كنعيمة » و« أبي ماضي »^(١٥) . وقد

(١٢) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ (ترجمة د . محمود قاسم) ص ٤٦٦ .

(١٣) صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص ١١٧ .

(١٤) من كلمات جبران — نقلاً عن المصدر السابق ص ١٠٦ .

(١٥) انظر على سبيل المثال : عيسى الناعوري : الرمزية في الأدب العربي الحديث — مجلة الأديب =

أوضحنا أن شعر جبران لم يكن رمزياً بالمفهوم الدقيق لهذه الكلمة ، وحرى بمن تأثر به أن يكون مثله في عدم الالتزام بالمعنى الفني للرمزية . ومن أبرز الأدلة على ذلك أن كثيراً من شعر أبي ماضي — الذي قد يبدو للوهلة الأولى رمزياً — ليس كذلك على الحقيقة ، بل هو من باب الكناية أو الاستعارة الرمزية Allegory ، وهي قالب قصصي تشير فيه الشخصيات والأشياء إلى أفكار معينة يريد الكاتب أو الشاعر تقريرها^(١٦) ، وهي في الغالب ذات غرض خلقى أو تعليمي يمكن استخلاصه بسهولة بمجرد قراءتها بل كثيراً ما يعفينا الشاعر من مشقة استخلاص الفكرة بجهدنا الذاتي ، فيقررنا تقريراً مباشراً في نهاية القصيدة على شكل حكمة أو مغزى عام .

ولقد سبق أن أشرنا إلى نموذج لتلك الظاهرة من شعر « شكري »^(١٧) ، ووضعناها في مكانها التاريخي مبينين أنها ليست — في جملتها — جديدة على الأدب العربي . ونجتزئ هنا من شعر « أبي ماضي » ، ما يثبت أن محاولته في هذا الباب امتداد لتلك المحاولات المبكرة وليست تطبيقاً للمفهوم الرمزي الدقيق .

يقول أبو ماضي في إحدى تلك الاستعارات التمثيلية الرمزية :

قال الغراب وقد رأى كلف الورى	وهيامهم بالبلبل الصداح
لم لا تهيم بي المسامع مثله	ما الفرق بين جناحه وجناحي
إني أشد قوى وأمضى مخليبا	فعلام نام الناس عن تمداحي

أمفرق الأحباب عن أحبابهم	ومكدر اللذات والأفراح
كم في السوائل من شبيه للطلا	فعلام ليس لها مقام الراح ؟
ليس الحظوظ من الجسوم وشكلها	السر .. كل السر في الأرواح ^(١٨)

— فبراير سنة ١٩٥٢م ص ٢٢ وكذلك : مصطفى عبد اللطيف السحرى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث (القاهرة ١٩٤٨م) ص ١٣١ .

(١٦) انظر لتحديدتها : Northrop Frye, Anatomy of Criticism, PP. 89-90.

(١٧) في تمهيدنا للباب الثاني من هذا البحث .

(١٨) النص منقول عن بلاغة العرب في القرن العشرين — جمع : محيى الدين رضا (سنة ١٩٢٤م)

فليس هناك عناء في أن نفهم للوهلة الأولى ماذا يقصد الشاعر بهذه الأبيات ، فهو يلحظ تلك المقولة السائرة « العبرة بالجوهر وليست بالمظهر » ، ولكي يقرر مفهوم تلك العبارة لجأ إلى تجسيده في قالب حوارى بينه وبين غراب ينفس على البلبل الصداح كلف الناس به ، ولا يرى موجباً لتفضيل ذلك البلبل عليه ما دام الإثنان يتشابهان من حيث الظاهر ، وهنا يتدخل الشاعر ليرد على الغراب قائلة :

كم في السوائل من شبيه للطلا فعلام ليس لها مقام الراح
ليس الحظوظ من الجسوم وشكلها السر ، كل السر في الأرواح

وبهذا يكون الشاعر قد أكد فكرته عن طريق التمثيل البرهاني وكأنه يقول : إذا كان الغراب والبلبل مختلفين من حيث وقعهما في نفوس الناس مع اتفاقهما مظهراً ، فإن نظرتنا إلى الأشياء يجب أن تتجاوز المنظر إلى الجوهر كما أن قيمة الإنسان ينبغي أن تتعدى الجسد إلى الروح .

ومن الواضح أن اهتمام الشاعر منذ البداية كان موجهاً إلى هذه الفكرة وأن لجوءه إلى هذا القالب التمثيلي الرمزي — إذا صح أن تكون له قيمة رمزية — لم يكن إلا وسيلة لتقريرها في النهاية ، فقيمة الرمز هنا نابعة مما يرمز إليه ، أو هو — بالأحرى — لا قيمة له مطلقاً إلا بمقدار ما يبرهن على الفكرة ويؤكد لها ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق أن كررناه من أن الرمز الفني : تركيب لفظي أساسه الإيحاء بما يستعصى على التحديد والتقرير ، وأن أهمية الرمز في صورته الأدبية بقدر ما هي في الرموز^(١٩) — أمكننا أن ندعى بلا حرج أن نصيب الرمز المهجري — كما تمثل عند أبي ماضي — من الفن هين ، وإن ظلت له قيمته من حيث محتواه الفكري والعاطفي .

ولعل سبب ذلك أن عناية الشعر المهجري بعامة قد انصرفت إلى المعنى أكثر مما توفرت على المبنى ، وأنهم — في بعض الأحيان — كانوا يضحون بالثاني على مذهب الأول ، فكان جبران يقول : لكم لغتكم ولي لغتي ، لكم من اللغة العربية ما شئتم ، ولي منها ما يوافق أفكارى وعواطفى ، لكم منها الألفاظ وترتيبها ، ولي منها ما توحي إليه الألفاظ ولا تلمسه ، ويصوب إليه الترتيب ولا يبلغه^(٢٠) ، فإذا طولوا بأن يعدلوا في اهتمامهم بين شكل الأدب

W.Y. Tindal, The literary Symbol, PP. 11 - 12.

(١٩) انظر :

(٢٠) بلاغة العرب في القرن العشرين ص ٥١ .

ومضمونه — أجاب نعيمة ساخراً : « كأننا فيما نكتب أو ننظم تلقى عليهم دروساً في اللغة » (٢١) ! !

واعتقادنا أن تلك هي زلة الشعر المهجري ، فبدعوه قد فصلوا بين شيئين غير منفصلين بطبيعتهما ، هما : الصياغة والتجربة الشعرية ، حاسبين أن اللغة — مهما عز مقامها — « لا تتجاوز كونها لباساً للفكر ، وأكثر ما يرتجى منها أن تكون لباساً جميلاً » (٢٢) ! ! وكأن العمل الشعري إناء يمتلئ بسوائل الأفكار والعواطف ، وتختلف قيمته باختلاف المقادير والأحجام !

(٣)

أولية الرمزية وتطورها :

ألقينا فيما سبق بعض الضوء على محاولة المهجريين في الرمزية ، ورأينا أنها محاولة لم تصل إلى المستوى الدقيق لمفهوم هذا المصطلح ، وأنه إذا كان بلهران فضل زيادة الطريق ، فإنه لا يمثل — في اعتبارنا — أول شاعر عربي يتمذهب بالرمزية في العصر الحديث .

وكان على الشعر العربي أن ينتظر حتى بدايات الربع الثاني من القرن العشرين حتى يظفر ببواكير رمزية واعية ، يبدو فيها واضحاً أثر المذهب كما وضعه رواده ، كما يبدو قصد أصحابها إلى ذلك التأثير واحتفالهم به وسعيهم إلى تنميته . وذلك هو مفهوم المعاصرة الذي تلزم به هذه الدراسة .

ويكاد يكون مقراً أن أول شرارة رمزية من هذا القبيل كانت على يد الشاعر اللبناني الدكتور أديب مظهر ، إذ سقطت بين يديه مجموعة من الشعر الفرنسي للشاعر ألبير سامان ، فقرأها قراءة إعجاب واستيعاب ، وظهر أثرها جلياً في قصيدته « نشيد السكون » التي نشرت في حدود سنة ١٩٢٨ م — وهي سنة وفاة الشاعر — أو قبلها بقليل ، ثم ما لبث أن أتبعها بطائفة من القصائد المماثلة تعتبر باكورة هذا الاتجاه في الشعر اللبناني . وأكد أقول : في الشعر العربي المعاصر (٢٣) .

(٢١) ميخائيل نعيمة : الغربال (طبعة دار المعارف سنة ١٩٤٦ م) ص ٨٥ .

(٢٢) السابق ص ٨٣ .

(٢٣) انظر : إلياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١٦٠ وما بعدها وكذلك :

صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص ١٧٢ وما بعدها .

وقد أحدث نشر قصيدة « نشيد السكون » ضوضاء في الأوساط الأدبية والصحف، إذ كانت أول قصيدة يتجلى فيها أثر الرمزية واضحاً ، بل لعلها — من حيث الشكل — كانت احتذاء البعض أنماط الشعر الرمزي الفرنسي . ولأهمية هذه القصيدة في تاريخ الشعر المعاصر — سنلقى عليها نظرة تحليلية سريعة .

يقول الشاعر من تلك القصيدة :

أعد على نفسي نشيد السكون حلواً كبر النسم الأسود
واستبدل الأنات بالأدمع واسمع عزيف اليأس في أضلعي
واستبقني بالله يا منشدى

فالليل سكران وأنفاسه تفتح أجفاني ، وأحلامي
تنساب حولي زفرة زفرة حاملة أكفان أياي
بالله.. هلا نغم « قاتم » على بقايا الوتر الدامى
فإن في أعماق روجى صدى مثل ديب الموت بين الجفون

أكلنا هزك تذكراها بكيت تحنان الصبا الأول
صحبت في الوادى خيال الطيوب مراقباً ورقرة الجدول
تقبر أخلامي على نسمة نخيلة معسولة المبيم
فتنحني فوق بساط المغيب وترنمى

فيا المتحنان الصبا الأول (٢٤)

ويذكرنا حديث الشاعر عن نشيد السكون بما كان يحلم به بالارميه من وجود « الكامة تحت غلاف الصمت » (٢٥) ، كما أن العين الفاحصة تلحظ مدى اتكاء الشاعر — في حدود هذه القصيدة — على تراث المذهب الرمزي ، وتمكنه من وسائله الإيحائية في الألفاظ والصور والايقاع — ويتجلى هذا في :

(٢٤) النص منقول عن صلاح لبكى الذى يعلق على القصيدة بقوله : « هذه المجردات المشبهة بمجردات والتي لا تزيدنا علماً بشيء ، كل هذه البلدة ، كل هذه الصور الغريبة ، الناشئة عن المؤلف ، الثائرة على قواعد الأسباب والمسببات والمقدمات والنتائج ، كيف لا تصدع الافهام المطمئنة إلى الموضوعات المألوفة المقررة كأنها كلمة العلم الأخيرة ونهاية المعرفة » — لبنان الشاعر ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14.

(٢٥)

الرمز والرمزية

١ - اعتماده بصفة أساسية على تراسل الحواس المختلفة بخلق صفات احداها على معطيات الأخرى ، « فالنشيد » موضوع لحاسة السمع وقد نعتة الشاعر « بالحلاوة » ، وهي لا تقال إلا في المطعومات ، « والنسيم » أمواج أثرية غير مرئية ومع ذلك أضفى عليه الشاعر صفة « السواد » وهي موضوع لحاسة الابصار ، و « النغم » موضوع لحاسة السمع وقد نعتة الشاعر بالقتامة وهي صفة بصرية .

بل إن الشاعر لم يكتف بتراسل معطيات الحواس ، فلجأ إلى تقريب مدركات الحاسة الواحدة بعضها من بعض ، فالنشيد والسكون كلاهما من مدركات السمع ، ووجود احدهما فيه ينفي وجود الآخر ، ومع ذلك لا يجد الشاعر حرجاً في أن يجمع بينهما للإيحاء بأن عالم الحس عنده ، قد بلغ من التجريد درجة يستشف فيها النقيض من النقيض ، وتلك ذروة التجريد .

٢ - تجريد المحسوس وتشخيص المجرد ، وذلك ما يظهر بوضوح في تشبيه الصدى - وهو موضوع سمعي - بدبيب الموت - وهو معنى مجرد - ، ثم في تشخيص الليل كائناً حياً يسكر ويتنفس ، وتشخيص النسمة عادة نحيلة معسولة المبسم . ومؤدى هذا جميعه أن الحواجز المألوفة بين الماديات والمجردات قد انهارت في نظر الشاعر ، بحيث أصبح من السهل نقل احداها إلى مجال الأخرى .

والقصيدة بعد ، تجربة يضعنا بها الشاعر أمام وجهين من وجوه حياته : حاضر قانع بالأسى وماض سعيد بالأمل ، وهي من أجل ذلك تتكون من جزئين : أولهما : دعوة إلى حزن صامت تستبدل فيه الأنات بالدموع ، ولا يسمع فيه غير عزيف اليأس ، في أيل موحش تتبدد به أحلام الشاعر وتنطوي أيامه ، فلا يبقى منها إلا ما يبقى بعد تلاشي النغمة من أصداء محتضرة . أما ثانيهما : فيكاد يكون تعليلاً لهذا الحزن الذي يكتنف الشاعر في الجزء الأول ، فهو - أي الشاعر - يأسى ويحن كلما تذكر عهد الصبا الأول ، حيث يمتزج الطيب برققة الجدول ، وحيث تخلق أحلامه مع النسيم واعدة بتحقيق الأمل المعسول .

وعن طريق هذه المقابلة التي عقدها الشاعر بين الحاضر والماضي يتبين عمق المفارقة بينهما ، مما يؤدي إلى إثارة مشاعرنا بطريقة غير مباشرة . فبينما نسمع في أول القصيدة نشيد

السكون وعزيف اليأس ونشم أنفاس الاحلام المحترقة ، إذ بنا نسمع في جزئها الأخير
رقرة الجلول ، ونرى الاحلام نحلق على جناح الأنسام النحيلة .

وواضح بعد هذا التحليل أن تلك القصيدة إن استغلت وسائل الأداء الرمزي فإن سيطرة
الوعي عليها لا تخفى ، كما أنها لا تشف عن ذلك الإدراك الكلي لجوهر النفس والوجود
حسب ما لاحظناه عند آباء الرمزية ، وإن بقيت لها أولية وضع الرمزية الغربية موضع
التطبيق في الشعر العربي .

وبدأت هذه القصيدة وأمثالها من قصائد « أديب مظهر » تفعل فعلها في ناشئة
الشعراء ، وبخاصة أن وسائل الاطلاع على نماذج المذهب الرمزي في لغته الأم أو مترجما
كانت قد تهيأت بعد أن توطد نفوذ الثقافة الفرنسية في لبنان إبان الانتداب . غير أن
تأثير هذين العاملين لم يكن فوريا ، بل كان بحاجة إلى بعض الوقت كي يستطيع خلق تيار
أو اتجاه رمزي عام ، الأمر الذي لم يتحقق إلا في بداية الثلاثينيات من هذا القرن — وعلى
وجه التخصيص منذ سنة ١٩٣٣م^(٢٦) — أي حين بدأ سعيد عقل ينظم مطولاته الشعرية ،
وينشر قصائده الغنائية في مجلات المكشوف والمشرق والجمهور ، كما أخذ « صلاح
لبكي » ينظم قصائده مجموعته الشعرية الأولى « أرجوحة القمر » التي لم تظهر مطبوعة
إلا سنة ١٩٣٨م^(٢٧) .

وشأن كل اتجاه أدبي : يبدأ جنينا غاثم الملامح ثم تتضح معالمه وتبرز قسما وجهه
بمرور الزمن ، ظل الاتجاه الرمزي في « لبنان » يعاني آلام التكون حتى نضج أو كاد ،
فند سنة ١٩٣٦م أخذت نماذجه تغمر السوق الأدبية ، حتى نلاحظ أن جريدة المكشوف
اللبنانية لم يكذبخلو عدد منها في هذه الفترة من أحد تلك النماذج المشار إليها^(٢٨) . ثم أصدر
سادن الرمزية في لبنان « سعيد عقل » قصيدته المطولة « المجدية » (سنة ١٩٣٧) مقدما لها بدراسة
تحليلية عن اللاوعي ودوره في الابداع الشعري، وعن الأصوات وقيمتها الأبحاثية ، وعن
جوهر الشعر وصلته ببقية الفنون . وهي قضايا كانت جديدة حينها بقدر ما كانت

(٢٦) انظر : الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١٦٢ وما بعدها .

(٢٧) انظر : ايليا الحارثي : سعيد عقل ما له وما عليه — مجلة الآداب — يوفية سنة ١٩٦١م

ص ٢٨ وكذلك : أنطون كرم : الرمزية والآداب العربي الحديث ص ١٧٩، وفيه أن « سعيد عقل » بدأ نظم
المجدلية سنة ١٩٣١ ، أما صلاح لبكي فبدأ نظم أرجوحة القمر سنة ١٩٢٨م .

(٢٨) انظر الأعداد : ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ من تلك الجريدة ففيها

ما يؤكد هذه الملاحظة .

غريبة^(٢٩) . ومن ثم اعتبرت هذه المقدمة بمثابة إعلان رسمي عن وجود المذهب في الشعر العربي . مثلما كان بيان «مورياس» سنة ١٨٨٦م إعلاناً عن وجوده في الشعر الفرنسي^(٣٠) . والتجديد فيما نحسب ليس حركة فرد أو أفراد ، وإنما هو روح عارمة تسرى حمياها على غير تواعد أو قصد ، وتبدو مظاهرها في أكثر من موقع فلا يدرى من السابق ومن المسبوق ، فليس غريباً إذن أن نرى بواكير «بشر فارس» الرمزية تطالع القارىء المصرى في الآونة التي نرى نظائرها عند «سعيد عقل» وأضرابه تطالع القارىء اللبناني .

فمنذ بداية سنة ١٩٣٤ م تتابعت على صفحات المقتطف في مصر نماذج رمزية للشاعر الدكتور «بشر فارس» ، فظهرت له قصائد : «الذكرى» (يناير سنة ١٩٣٤م) ثم «السم» (يناير سنة ١٩٣٥م) ثم «الخريف في برلين» (أكتوبر سنة ١٩٣٦م) ثم «في جبال بافاريا» (مارس سنة ١٩٣٧) . وما لبث نتاجه أن شق الطريق إلى غير المقتطف من الصحف والمجلات ، في مصر وغيرها من الأقطار الغربية ، حتى عرف به الاتجاه الرمزي أو عرف هو به^(٣١) .

(٢٩) انظر تلك القصيدة ومقدمتها في : المجلدية (ط ٢ سنة ١٩٦٠ م - منشورات المكتب التجارى بيروت) - والمؤلف فيما عداها : «بنت يفتاح» (سنة ١٩٣٥م) ، و«قدموس» ط ١ (سنة ١٩٤٤م) ، و«رندلى» ط ١ (سنة ١٩٥٠م) ، «... هل منك ؟ لا» ط ١ (سنة ١٩٦٠م) . . . كما صدرت له بعض الدراسات والاقاصيص . وكثير منها أعدت طبعه أكثر من مرة .

(٣٠) انظر هذا البيان في : W.Y. Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 254 .
(٣١) نشرت المقتطف في ديسمبر سنة ١٩٢٨م قصيدة بعنوان «الخريف في باريس» . لشاعر يدعى «أدوار فارس» . وطابع القصيدة وصورها ورموزها تشي بأن أدوار فارس ليس الا الدكتور بشر فارس ، وإذا سمح هذا التلقاؤنا ، ألا ، وجود الرمزية في مصر يرجع إلى ما قبل الثلاثينيات ، أى إلى سنة ١٩٢٢م على وجه التحديد ، وهى السنة نفسها التى نشرها «القصيدة أديب مظهر» ، الأنفة الذكر . . . والى ذلك هذه القصيدة .

ما لهذا الشجر	عابسا	كالقدر
بأكيا في الشجر	بدموع	المطر
يا لصوت المطر	في حفيف الشجر	
مثل نوح الوتر	في حديث السمر	
يا لرقص المطر	حول قلبى الضجر	
مثل شدة القمرى	حول ذأوى الزهر	
يا لغيشى الكدر	عند صفو المطر	
أنة المختصر	ثروق بل أثرى . =	

(٤)

وإذا كانت الرمزية في لبنان على أقلام « سعيد عقل » وأقرانه ، وفي مصر على يد « بشر فارس » ، قد نزعَت منزعاً أقرب إلى المذهبية الواعية ، فلقد اقترنت بها وواكبتها محاولات أخرى استمدت من الرمزية بعض وسائلها الفنية ، وقصرت جهدها على الإفادة من تلك الوسائل في إغناء التعبير الشعري ، وإن بقيت بعد ذلك خارج حدود الرمزية بمعناها الفني الخالص . ونحن نقصد بذلك بعض شعراء « أبولو » وقليلاً من شعراء « لبنان » و « سوريا » ممن أتيحت لهم فرصة الاطلاع على نماذج من الشعر الرمزي في لغته الفرنسية أو مترجماً ، أو قرأوا عنه على أقل تقدير . ونخص منهم : (حسن كامل الصيرفي) و (محمود حسن اسماعيل) و (محمد عبد المعطي الهمشري) و (علي محمود طه) و (إبراهيم ناجي) - على تفاوت في درجات تأثيرهم ونوعية ذلك التأثير ومداه .

(فالصيرفي) أكثر جنوحاً إلى القالب الاستعاري الرمزي allegory الذي يكاد يصل أحياناً إلى مرحلة الرمز ، مع إيثار للتعبير الرمزي المعتمد على تراسل الحواس وتبادل المدركات واختيار اللفظة ذات الاشعاع الموحى والموسيقى الصوتية ، ولكنه يمزج هذا كله بنزعة رومانتيكية واضحة . وذلك ما يشير إليه « أحمد زكي أبو شادي » في تصديره لديوان « الألحان الضائعة » إذ يقول : الصيرفي شاعر مبتدع ، بعيد الخيال ، رومانطيقى النزعة غالباً ، رمزي أحياناً ، بعيد في طوره الحاضر عن المثل القديمة ، لغته لغة الشعر الجريء ، فكل ألفاظه أشعة وظلال وأنغام وأصداء وعطر وشذى وأشباح وأطياف ونحوها وليست لغة التنسيق الصناعي الذي لا يخرج عن حدود الموسيقى اللفظية التي لا تمت بصلة إلى المعاني ، وشتان بين موسيقى المعاني التي تأسر الألفاظ وبين الموسيقى اللفظية التي تكاد لا تعرفها المعاني » (٣٢) .

أما « محمود حسن اسماعيل » فإن التجربة الحية في معظم نتاجه تجربة رومانتيكية

= وهي قصيدة تذكرنا بقصيدة « أغنية الحريف » لفرلين ، كما تذكرنا بما كان يحاوله هذا الأخير من رؤية ذاته في الطبيعة باعتبارها معيناً لا ينضب من الرموز ، ولعل في صورة المطر راقصاً حول القلب الضجر ، ما يؤكد وجه الشبه بين الشاعرين ، لأن مفهومهما أن تواصل الشاعر بالطبيعة قد وصل إلى حد الاختلاط ، فلم يعد المطر يهطل على الأشجار الكثيفة بل أصبح يرقص حول قلب الشاعر كما ترقص الأفكار والمشاعر في فؤاده المحزون - انظر للرمز عند فرلين : لانسون : تاريخ الادب الفرنسي ج٢ ص ٤٦٦ - ٤٦٧ .
(٣٢) أحمد زكي أبو شادي - مقدمة « الألحان الضائعة » لحسن كامل الصيرفي ص ٦ - ٧ .

يشوبها اهتمام دائم باكتناه المجهول واكتشاف أسرار النفس الإنسانية . مما يضاف على بعض قصائده مسحة صوفية رقيقة. وبدى أن تجربة من هذا القبيل ترتد من سطح المادة إلى قاع الذات كانت بحاجة إلى إطار صياغى جديد ، وقد عثر عليه الشاعر فى التعبير الرمزي الجزئى ، الذى يتجلى فى تجسيد المعنويات ، وتجريد الماديات ، والمزج المباشر بين المادى والمجرد ، وتبادل النعوت الحسية ، وكثيراً ما يستخدم الشاعر تلك الوسائل جميعاً فتبدو على شعره غلالة ظليلة من الإبهام ترجع فى الغالب إلى التركيب اللفظى والصورة أكثر مما ترجع إلى جوهر التجربة الشعرية^(٣٣) .

أما عن علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالاتجاه الرمزي الجديد ، فلقد يكون فى كلام الشاعر نفسه ما يلقى عليها بعض الضوء إذ يقول : « الشاعر الذى وهب قوة علميا تمكنه من تصوير شعوره إزاء الطبيعة والترجمة عما يخالجه نفسه من أثر الاندماج فيها . . . يحس بكل ما تتحمله هذه الكلمة من معانى ، حتى لقد تمنتج هذه الإحساسات فى نفسه ، فيترجم عما يراه بعينه بسمعه ، وعما يسمعه بأذنه بنظره . وهذا ما يعبر عنه بمزج الأحاسيس ، ويظنه بعضهم لوناً جديداً لا عهد للشعر العربى بمثله ، وأنه وليد الآداب الأجنبية أو الابتداع الجديد فى الشعر ، ولكن المطلع على أسرار الشعر العربى يرى سبق العرب به »^(٣٤) .

ولسنا ندري هل يريد الشاعر بهذا الإيضاح أن يننى تأثيره بالاتجاه الرمزي الجديد فيما يخص هذه الظاهرة الفنية أو أنه يريد أن يثبت شرعيتها بالتماس ما يشبهها فى تراثنا العربى ، ولكن المقطوع به أن الاتجاه الجديد كان قد أخذ طريقه إلى الصحف والمجلات قبل أن يكتب الشاعر كلامه هذا (سنة ١٩٣٥ م) ، وبدى أن شاعرنا قد قرأه كما قرأه غيره وانفعل به كما انفعل بعض أقرانه من شعراء « أبولو » ، وفى تلك الحالة قد يؤخذ نفيه للتأثر الرمزي دليلاً على أنه اطلع على بعض ما كتب عن المذهب وفيه ، لأن موقفنا إزاء الظواهر فرع عن تصورنا لها .

وإذا كان « الصيرفى » أكثر ميلاً إلى الإستعارة الرمزية ، وكان « محمود حسن اسماعيل

(٣٣) انظر مثلاً قصيدته : « أسرعى قبل أن تموت الأغاني » - ديوان - هكذا أغنى (القاهرة سنة

١٩٣٨) ص ١٦٢ .

(٣٤) محمود حسن اسماعيل : أغاني الكونخ (ط ١ يناير ١٩٣٥ م - مصر) ص ١٣٤ - ١٣٥ .

أشد عناية بالتعبير الرمزي الجزئي^(٣٥)، فإن أبرز ما يميز « محمد عبد المعطى الممشى » ولعه بالصور التي تستمد من الإيهام الرمزي « أسمى ما يصل إليه الفكر العبقري في نواحي تفكيره »^(٣٥). وبالمطولات الشعرية القائمة على تجسيد المعنويات تجسيدا مركباً، ونحن نقول هذا وفي اعتبارنا ملحمة الذائعة « شاطئ الأعراف »، وفيها يرحل الشاعر على « سفينة الذكريات » حيث تسبح به في « خضم الأفكار » طاوية به « بحر الوقت » نحو وادي الموت أو « شاطئ الأعراف »، وهناك يفضي لنا الشاعر الرحالة بتأملاته وأفكاره عن الحب والموت والشعر والزمان في صيغ عاطفية غنائية^(٣٦).

وفي شعر كل من « على محمود طه » و « إبراهيم ناجي » تبدو علي نخجل بعض أصداء المذهب الرمزي، رغم أنه قد أتيح لهما من وسائل الاطلاع عليه ما لم يتح لكثيرين.

أما أولهما - على محمود طه - فنتهم - كما يقول الدكتور طه حسين - « بتغريب الشعر »^(٣٧)، ثم هو في رأى الدكتور محمد مندور « أكثر شعرائنا المعاصرين تأثراً بالشعر الغربى في روحه وموضوعاته »^(٣٨)، بينما هو - فيما نخال - شاعر شديد الحساسية يفعل بكثير مما يقرأه انفعالا لا يصل إلى درجة التمثل العميق، ولا أدل على ذلك من أن نرى في شعره قصيدة ذات مترع رومانتيكى غالب بجوار قصيدة تتردد فيها أصداء بعض شعراء الرمزية، وأن يترجم عن « شيلي » و « جون ماسفيلد » و « ألفريد دي فينى » و « لامرتين » في الوقت الذى يصوغ شعراً عربياً قصيدة الحريف « لفرلين »^(٣٩).

ورغم ذلك يكاد يكون يقيناً أن على محمود طه قد تأثر تأثراً ما ببعض ما قرأه من نماذج رمزية، ويبدو هذا التأثير على الأخص في إحساسه المرهف بموسيقى الكلمة الشعرية، ثم في انتحائه أحياناً منحى حسيّاً يذكّرنا « ببودلير »^(٤٠)، وأخيراً في بعض

(٣٥) من كلمات محمد عبد المعطى الممشى : مجلة أبولو (المجلد الأول ص ١٢٠٤) . انظر : عبد العزيز السوق : جماعة أبولو ص ٤٠٠ .

(٣٦) انظر نماذج من هذه المطولة في المصدر السابق ص ٥٧٠ وما بعدها .

(٣٧) انظر : سهيل أيوب : على محمود طه : شعر ودراسة (دار اليقظة العربية دمشق سنة ١٩٦٢م)

ص ب ٨ .

(٣٨) د . محمد مندور : محاضرات في الشعر المصرى بعد شوق - الحلقة الثانية ص ٨٢ .

(٣٩) انظر على محمود طه : شعر ودراسة ص أ ظ .

(٤٠) انظر : د . محمد مندور : في الميزان الجديد (ط ١ سنة ١٩٤٤م) ص ٢٣ .

قصائده ذات الطابع الرمزي الواضح ، عنيما بهذا قصيدته « التمثال » الذي يرمز — حسبما يصور الشاعر — للأمل ينحت الإنسان تمثاله من قلبه وروحه ، ولكن الزمن يمضي وما يزال تمثاله حجراً أصم ما تلبث الليالي أن تجتاحه وتعصف به فيهبى حطاما^(٤١) .

أما ثاني الشعارين — إبراهيم ناجي — فقد ترجم بعض قصائد ديوان بودلير « أزهار الشر » وصدر لها بمقدمة توحى بفهمه لأصول المذهب فهماً عاماً^(٤٢) ، ورغم ذلك لم يتردد في شعره ما ينم عن تأثر حقيقي ، وظلت استفادته منه في حدود التعابير والصور الشعرية الجزئية .

آية هذا كله أن من تأثر بالرمزية من شعراء « أبولو » بقي على مشارف التعبير ، لا يتعداه إلى التشبع المذهبي الدقيق . ورغم ذلك فضلنا أن نعرض في دراستنا هذه لما أسميناه « برمزية التعبير » عند شعراء هذه الطائفة مدفوعين إلى ذلك بعاملين : أولاً : أن نتاجهم كان مواكباً لشعر الرمزيين الخالص أو أشباه الخالص ، فهو إذن يندرج في الإطار المعاصرة التي حددناها آنفاً ببداية الثلاثينات من هذا القرن . وثانيهما : أن هذه الزمرة من شعراء رمزية التعبير قد استفادت — دون ريب — بالثقافة الأجنبية عامة ، وبوسائل المذهب الرمزي خاصة ، وإذا كانت الظروف لم تسمح لها بتأثر رمزي عميق فليس معنى هذا أن ننحيا جانباً حين نحلل النزعات الرمزية المعاصرة .

على أن الرمزية في شعرنا المعاصر لم تلتزم في الغالب تلك الحدود الدقيقة للمذهب كما عرفته بيئته الأولى ، إذ يجب ألا ننسى أن المناخ الثقافي والاجتماعي الذي تنتقل إليه آية ظاهرة أدبية ، لا بد أن يضيئ عليها طابعاً وتصوراً جديدين ، وذلك ما يدعوه دارسو الآداب المقارنة « بالتأويل » ، ويقصدون به : تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى ، وقد يبعد هذا التأويل كثيراً أو قليلاً من الحقيقة^(٤٣) .

لا غرابة إذن أن يتطور التيار الرمزي في شعرنا المعاصر تطوراً يختلف عن نظيره في الشعر الفرنسي ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، وما أحدثته من آثار بعيدة المدى في حياتنا الاجتماعية والثقافية ، فمن تحت ركامها نشأ جيل شاعر جديد ، استغل وسائل الأداء

(٤١) انظر نصاً للقصيدة في : سهيل أيوب : على محمود طه : شعر ودراسة ص ٣٧٩ .

(٤٢) نشرت هذه الترجمة سنة ١٩٥٤ م عن رابطة الأدب الحديث ، أي بعد وفاة الشاعر .

(٤٣) انظر : د . محمد غنيمي هلال : الادب المقارن (ط ٣) ص ١٤ .

الرمزى للتعبير عن وقع الحياة المعاصرة على تفاوت في نوعية الرمز الذى يتشكل فيه هذا الوقع ، فبينما تميل الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » إلى استبطان الذات واكتشاف رموز اللاوعى بكل عمقه وجيشانه^(٤٤) ، يكتفى الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور بالتقاط رموزه من فوق سطح الحياة النفسية ، على حين وجد الشاعر العراقى بدر شاكر السياب بغيته فى الأسطورة myth يبنى منها رموزه ، ويفسر بها أطوار الحياة العربية ومستقبلها .

* * *

تلك لمحة موجزة عن الرمزية فى الشعر العربى المعاصر: عواملها الثقافية والاجتماعية ثم بدايتها واتجاهاتها وتطورها بصفة عامة ، لم نرد بها سوى تصوير موقع البحث تصويراً كلياً نبسط الحديث عنه فى الصفحات التالية .

(٤٤) انظر المقدمة التى صدرت بها ديوانها: شغايا ورماد (ط ٢ منشورات المكتب التجارى - بيروت) ،

الفصل الثالث

اتجاهات الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر

الرمز بين النظرية والتطبيق - الرمزية الخالصة - الرمزية الميتافيزيقية -
رمزية التعبير - الرمزية النفسية - الرمزية الأسطورية

غاية هذه المرحلة من مراحل تلك الدراسة بيان اتجاهات الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ، ويعنى هذا أن الرمزية عندنا لم تختط لنفسها طريقاً واحداً ، كما لم تلتزم في كل الأحيان بالحدود الدقيقة للمذهب كما عرفناه عند رواده ، ولعلنا في هذا لم ننس ما سبق أن قلناه من أن التأثير بظاهرة أدبية ، كثيراً ما يلجأ إلى تأويلها تأويلاً قد يقترب من الحقيقة أو يتعد ، ولكن ذلك لا ينفي تأثيره في كلتا الحالتين .

فلنتظر إذن في الصورة التي بدأها الرمز الأدبي على أقلام شعرائنا ومدى تحقق وسائل الأداء الإيحائي فيه ، ثم لنعقب ذلك بدراسة اتجاهاته وأطواره فلعل في هذه الطريقة من طرق البحث ما يعين على تصور الوضع العام الذي تجلت به الرمزية في شعرنا المعاصر ، ومدى المفارقة بين نماذجها الأولى ونماذجها المتأخرة نسبياً .

الرمز بين النظرية والتطبيق (التأويل) :

ونعنى بالنظرية مفهوم الرمز بالمعنى الفني ، وبالتطبيق ، الصورة التي ظهر بها الرمز في شعرنا المعاصر . فلنحاول أن نتذكر ما سبق أن أوضحناه من أن الرمز الأدبي تركيب لفظي يستلزم مستويين : مستوى الصور الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز ومستوى الحالات المعنوية التي نرمر إليها بهذه الصور الحسية^(١) .

(١) انظر : مجلة علم النفس - العدد ٢ المجلد ٥ (يناير سنة ١٩٥٠م) ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .
ثم انظر : = A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 306.

والمعول في تكوين الرمز على وجود علاقة تربط بين هذين المستويين ، بحيث إذا تحققت الصورة الحسية أثارت تلك الحالات المعنوية التي ترمز إليها . ولكن هذه العلاقة لا تعتمد على وجه الشبه الحسى بين الرمز والرموز ، ضرورة أن الرموز ليس شيئاً حسيّاً وإنما هو حالة تجريدية ، إنها بالأحرى علاقة مرجعها إلى الشعور ، ومن ثم هي علاقة حدسية وليست تقريرية واضحة^(٢) ، ثم هي علاقة ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء وليس بين بعض الأشياء وبعضها الآخر .

وينتج عن معنوية الحالات التي يثيرها الرمز ، وعدم حسية العلاقات التي تربط بينهما ، واعتماد هذه العلاقات على الحدس والشعور . . ينتج عن هذا جميعه أن قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها الرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة sign ، إنما هي قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح^(٣) ، فالرمز — كما يشير الناقد الأمريكى بلاكمور R.P. Blackmur — رمز ليس بالنسبة إلى ما قيل وما قرر وإنما بالنسبة إلى ما لم يقل وما لم يمكن قوله ، فهو لا يرمز إلى شيء معروف من قبل ، ولكن لشيء يوجد الكشف ويكاد ينكشف^(٤) .

أين من هذا المفهوم رمزنا المعاصر ؟

إذا اخترنا أحد النماذج الرمزية المبكرة ، ولتكن قصيدة « لنا الليل » من شعر (سعيد عقل) — وقد نشرت سنة ١٩٣٦ م — فنلاحظ أن الرمز عنده في تلك الفترة لم يكن قد بلغ طور الصور المركبة ، وأن غاية جهده انحصرت في ابداع صور جزئية تفيض بالحركة نتيجة الاعتماد على تراسل معطيات الحواس وتبادل مجالى الإدراك بين الماديات والمعنويات بإضفاء صفات أحدهما على الآخر — فهو يقول في مستهل تلك القصيدة :

== وفيه يعرف بودلير الرمز بأنه عنصر أو صفة تجتزأ من العالم الخارجى لئرى من خلالها وحدة ما فوق الواقع ، والرابطة الكونية العامة .

Tindal, The Literary Symbol, P. 19.

(٢) انظر :

(٣) انظر السابق ص ٦ . والسبب في تحدد معنى الإشارة Sign وانبهاهم إحياء الرمز أن الإشارة تعبير عن شيء معروف من قبل ، مثل تلك الملابس التي يرتديها موظفو القطارات تميزاً لهم عن سواهم ، فالعلم بوضع هذا الزى لتلك الطائفة سابق على العلم بمحتوى تلك الإشارة ، أما الرمز فهو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة — انظر : السابق ص ٦٦ وكذلك الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة ص ١٩٠ .

(٤) انظر : ستافلى هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ٢ ص ٤٩ .

لنا الليل ، عودى نضم الأمل على غمرة من دد وقبل
أزاهير نحن ، نشقنا ارتعاش الضحى ورشفنا بياض القل (٥)

فالصورة في البيت الأول عادية ، كما أن تشبيه الحبيبين بالأزاهر تشبيه مطروق ولكن أثر الوسائل الرمزية يبدو فجأة في « ارتعاش الضحى » ثم في تحوله من مجرد أشعة ضوئية تراها العين إلى عطر يتشممه الشم ، بالإضافة إلى ما في ارتشاف البياض من تراسل بين المرئي والمطعم . فكأن الشاعر قد أحس الضحى ليس ببصره فقط — كما يفعل معظم الناس — بل ذاقه وتنشقه كذلك ، ومن هنا كانت حركية الصورة وحيويتها ، رغم أنها صورة جزئية .

وفي تلك القصيدة نفسها نرى الشاعر يضع أصابعه على طريقة من طرق الرمز سيستغلها عن سعة فيما بعد ، تلك هي الاعتماد على بعض الكلمات المقترنة بذكرات تاريخية وعاطفية ، بحيث إذا ذكرت هذه الكلمات اندفعت إلى أفكارنا ومشاعرنا تلك الذكريات المقترنة بها . ومن نماذج ذلك قوله :

وعشنا الليالي منى الأقدمين	عناق الحيام ورقص الطلل
فوهج الحجاز على شفتينا	ونشوة « فارس » ملء المقل
لنا الليل ، ميلى على نضم	العصور الشباب عصوراً أول
لهن من العتق لون الوجود	ومن حبنا النضر لون الأجل
فنشرب طيف امرئ القيس خمراً	وأنفاس مجنون ليلي ثمل

فالشاعر يريد أن يوحى بأن حبه حب أزلى حلمت به العصور ، وأن له من عهود القروسية جلالها ووقاؤها ، ومن ثم بلجأ إلى بعض الكلمات التراثية يثير بها جواً يومياً إلى تلك المعانى — ولا نقول : يعبر عنها — مثل : « عناق الحيام » و « رقص الطلل » و « وهج الحجاز » و « نشوة فارس » و « امرئ القيس » و « مجنون ليلي » ، وكلها كلمات ذات إشعاعات تاريخية وعاطفية تتعدى حدود الدلالة الوضعية . ويستخلص من هذا أن جهد الرمز عند (سعيد عقل) في تلك المرحلة كان موجهاً إلى الكلمات والصور الجزئية ، ولم يكن منصرفاً — في الغالب — إلى بناء القصيدة بناءً رمزيًا مركباً تتأزر فيه الصور على

(٥) سعيد عقل : لنا الليل — المكشوف — العدد ٤٥ سنة ١٩٣٦ م ص ٣ .

الإيحاء بفكرة أو شعور ، الأمر الذى نجده فى إحدى بواكير « بشر فارس » .

فى قصيدة (الذكرى) (لبشر فارس) (سنة ١٩٣٤م) نرى محاولة لإبداع (رمز مركب) قائم على العلاقات الرمزية بين الصور الشعرية ، غير مكثف بإيحاء الصورة الجزئية أو الكلمات المشعة . يقول فى تلك القصيدة :

ورقة جفت على غصن ذوى فرع العصفور منها فانزوى
عبث الطل بها ثم ارعوى نبذتها الريح فى عرض الفضاء
شاخ حبي فضوى ، ثم انطوى مال عنه القلب طلاب جوى
شمت الرشد به حتى ارتوى عضه الذل فولى مرمضا^(٦)

فن الواضح أن الرمز فى المقطع الأول ليس فى كلمة بل ولا فى صورة جزئية وإنما هو فى مجموعة من الصور المركبة تركيباً متحركاً نامياً ، فالشاعر يرمز بهذه الورقة الجافة على الغصن الذابل إلى ذكريات حب عفا حتى أنكره صاحبه ، وألقت به الأيام فى مهب النسيان أو فى (عرض الفضاء) على حد تعبير القصيدة . وربما كان فى المقطع الثانى ما يرشح هذا الفهم ، وإن كان فيه كذلك بعض التحديد الذى ياباه الرمزيون .

ولئن كان وعى (سعيد عقل) بمفهوم الرمز — آنذاك — قريباً من وسائل الإيحاء الجزئية ، وكان وعى (بشر فارس) به أقرب إلى الدقة ، فإن هناك من شعرائنا من فهم الرمز على أنه نوع من الاستعارة الرمزية allegory التى تؤخذ فيها الطيور والحيوانات والنباتات والأشياء بعامة رموزاً لشخصيات إنسانية أو وسائل لتقرير الأفكار والمعانى الخلقية والاجتماعية .

ومن ذلك أن الشاعر إبراهيم عبد الفتاح طوقان يقدم لقصيدته « مصرع بلبل » (المقتطف — يناير سنة ١٩٣٥) بأنها « حكاية رمزية تمثل الواقع فى حياة المدن الكبرى ، حين يدخل نغماتها الشباب قادمين من البلدة الصغيرة أو القرية البسيطة . . . هذه الحياة الصاخبة تخلب ذلك الشاب بزخرفها وفنون لهوها وألوان عبثها . تجتذبه فيرمى بين أحضانها ويلقى بقياده إليها ، فتذهب به من مزالق الضلال كل مذهب » . ثم لا يكتفى الشاعر

(٦) بشر فارس : الذكرى — المقتطف : الجزء الأول من المجلد الرابع والثمانين ص ٢٥ . ونلاحظ فى البيت الأول خطأ عروضياً أو ضرورة لغوية غير مستحبة ، فالقصيدة من الرمل ، ولكى يستقيم الوزن يجب أن نقول : ورقة جفت ، بسكون الزاء ، أو نبقها كما هى فنقع فى معذور موسيقى مستكره .

بهذه المقدمة فيصرح بمضامين رموزه قائلاً : أما البلبل في هذه الحكاية فيرمز عن الشاب المخدوع ، وأما الوردة فترمز عن بائعة اللهو والعبث ، وأما الروض فهو رمز الحانة أو الملهى^(٧) .

وبدهى أن الشاعر بعد هذا التصريح لم يترك لقارئ القصيدة شيئاً يكتشفه بنفسه ، فإذا تذكرنا أن الرمز في جوهره إحياء للمشاعر والأفكار وليس تسمية لها أو وصفاً ، علمنا أن القصيدة لم يعد لها — بعد هذه المقدمة — من الرمز إلا اسمه . ويبدو أن هم الشاعر كان موجهاً — شأن بعض شعرائنا ممن يتشحون برداء رمزي — إلى استخلاص العبرة من وقائع القصيدة أكثر مما كان منصرفاً إلى بناء الرمز باعتباره صورة شعرية مركبة . وهو ما يفصح عنه صراحة إذ يقول في ختام تلك الحكاية الرمزية :

صارت السوردة الخليعة	للبلبل همماً ومأرباً يشقيه
حسرتا للغرير أصبح كرباً	ما يلاقيه من دلال وتيه
شفه السهد ، واعتراه من الحب	سقام مبرح يفضيه
من رآها وقد تحامل يهفو	نحوها ، كيف أعرضت تغريه
من رأى روحه تسيل نشيداً	لاهباً ، لوعة الأسى تذكيه
هي حواء ، ذلك الخلد فاحذر	لا تكونن أنت آدم فيه
لا تهب قلبك الكريم لثيماً	تحت رجلك عابثاً يلقيه

ذلك هو المغزى الذي أدار عليه الشاعر قصيدته ، لم يترك للقارئ يكتشفه بجهد الذاتي ، بل حرص الشاعر على تحديده وتقديمه له ، غير مدرك أن ما يحصل عليه القارئ من الرمز لا يتوقف فقط على ما بثه الشاعر خلاله ، وإنما يتوقف — كذلك — على حساسية المتلقي sensitivity وثقافته وتكوينه النفسى بوجه عام^(٨) .

ويبدو أن هذا الإدراك الغائم للرمز ووظيفته ، لم ينفرد به شاعر كابراهيم طوقان بل شاركه بعض نقاد هذه المرحلة ، ممن لم يروا في الرمز أكثر من أنه « التعبير عن المعاني والأشياء بواسطة الصور والرموز » ، كما لم يروا في الرمزية أكثر من كونها « مأخوذة

(٧) إبراهيم عبد الفتاح طوقان (مصرع بلبل) — المقتطف — يناير سنة ١٩٣٥ م ص ٣٢ — ٣٥ .

Tindal, The Literary Symbol, P. 17.

(٨) انظر :

من الرمز ، ومعناه في اللغة الإشارة أو الإيحاء بالشفقتين أو الحاجبين أو القم أو اليد أو اللسان» على حد تعبير نقولا فياض^(٩). أو أنها « إحدى الاتجاهات النفسية في الإفصاح والتبيين ، فهي وسيلة من وسائل التعبير عن خلجات النفس تتجاوز الرمز بشيء إلى شيء آخر ، إلى إظهار الغامض والمبهم والتائه في مغلفات الروح وتسجيل أصداء العقل الباطن » - كما يقول « زكي طليمات »^(١٠) .

آية هذا أن وعي شعرائنا ونقادنا بالرمز لم يلتزم - على الأقل في تلك المرحلة المبكرة - بالمفهوم المذهبي الدقيق ، وأنه قد تجلّى على أقلام الشعراء بخاصة في أشكال رئيسية أربعة : أولاً - الكلمات ذات الإيحاء التراثي تاريخياً وعاطفياً ، كما لاحظنا عند « سعيد عقل » .

ثانياً - الصورة الجزئية التي تستغل فيها وسائل الأداء الرمزي ، من مثل تراسل معطيات الحواس ، وتبادل مجالات الإدراك بين المحسوس والمعنوي ، وهو ما رأينا طرفاً منه فيما أوردناه من شعر (سعيد عقل) .

ثالثاً - بناء الصور الرمزية بناء مركباً يوحى بفكرة أو شعور ، وذلك أقرب المفاهيم العربية - في تلك الفترة - إلى الرمز بمعناه الدقيق . وقد لاحظناه في شعر « بشر فارس » . رابعاً - الاستعارة الرمزية التي ترمى إلى تقرير فكرة أو استخلاص عبرة ، وتلك - لضيق إيجائها وتعين المقصود منها - خارج نطاق الرمز بمعناه الدقيق .

وطبيعي أن تتطور هذه المفاهيم من بعد ، وأن تتنوع اتجاهاتها بتنوع شخصيات الشعراء وثقافتهم وميولهم ومدى تأثير كل منهم بتراث الرمزية ، فإذا كان (سعيد عقل) و (صلاح لبكي) في لبنان قد انتحيا منحى يقرب من التمذهب الخالص ، فإن رمزية (بشر فارس) قد خالطتها مسحة ميتافيزيقية وظلماتها غلالة من الإشراق الصوفي ، بينما اتجه بعض شعراء أبولو إلى رمزية التعبير الجزئي والصور المفردة ، على حين نشأت بعد الحرب العالمية الثانية طائفة من شباب الشعراء انعطفت بالرمز إلى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية واستغلت الميثولوجيا mythology في الإيحاء بالأفكار والمشاعر . وهذا ما نفصل القول فيه .

(٩) د . نقولا فياض . الرمزية والشعر الرمزي - مجلة الأديب - تموز سنة ١٩٢٠ ص ٣ .

(١٠) زكي طليمات : في المذهب الرمزي - مجلة الرسالة - العدد ٢٥٠ ص ٦٤٧ .

(١)

الرمزية الجمالية الخالصة

ونعني بها نمطاً من الرمزية تغني شعراؤه بالجمال المطلق ، وحاولوا متابعة المذهب في نظرياته الجمالية ووسائله الفنية معا ، سواء كانت هذه المتابعة احتذاء تاماً يتناول جزئيات المذهب وكمالياته كما نلاحظ بالنسبة « لسعيد عقل » ، أو كانت استلهاماً لفلسفته وقضاياه العامة دون الوقوف عند تفصيلاته ودقائقه ، وهو ما نراه بوضوح في شعر « صلاح لبكي » ، ومنهما يتكون الاتجاه الجمالي في الرمزية العربية .

(١) سعيد عقل والمذهب الرمزي :

يكاد سعيد عقل أن ينفرد من بين شعرائنا الرمزيين — باستثناء بشر فارس — بأنه لم يقتصر على تطبيق وسائل الأداء الرمزي ، بل حاول تقرير هذه الوسائل وفلسفتها في مقالاته وكتبه ومقدمات بعض دواوينه ، أي أنه جاهد أن يصنع ما يصنعه رواد المذاهب والاتجاهات الأدبية من التمهيد لها بنقد إنشائي يشرح معالمها وخصائصها الفنية^(١) .

ونظرة في ثنايا هذه المقدمات النقدية تؤكد أن فكرة الجمال ومفهوم الشعر وأدواته عند سعيد عقل لا تكاد جميعاً تختلف عن نظائرها في المذهب الرمزي ، وليست هذه المماثلة ضرباً من المصادفة البحتة ، وإنما هي نابعة من التأثير الذي يصل إلى حد المحاكاة ، أو قل هي محاولة للتمذهب الرمزي .

فالقصيدة — فيما يرى سعيد عقل — « مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة — وقل بليقيات — إلى فلد ، إلى أبيات ، إلى مجموع إيحائي يعطل بتعددية الأصوات وعنى المتدوق ،

(١) نذكر له على سبيل المثال مقالات متفرقة في كتابه : كأس لخم (ط ١ سنة ١٩٦١ منشورات المكتب التجاري — بيروت) . وكذلك مقدمة (المجلد) الطبعة الأولى سنة ١٩٣٧ م والطبعة الثانية سنة ١٩٦٠ م عن المكتب التجاري — بيروت .

ويتكون في لا وعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهرًا وشكل جوهر»^(١٢) .

وواضح أنه في حديثه عن القصيدة بوصفها «مجموعاً إيحائياً» يغمس قلمه في مخابر الرمزيين ويمتاح من منابعهم ، ففي النظرية الرمزية — كما أشرنا أكثر من مرة — تغيرت وظيفة الشعر ، فلم تعد التعبير عن حقائق الوجود أو النفس وإنما أصبحت توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى عن طريق الإيحاء .

وأما قوله أن هذا المجموع الإيحائي «يعطل بتعددية الأصوات وعى المتذوق» ، فهو احتذاء لما نادى به الرمزيون من الاعتماد على الموسيقى اللفظية في خلق مناخ شبيه بالمناخ النفسى للشاعر ، وهو ما يشير إليه (هنرى بريمون) — تلميذ الرمزية وداعية الشعر الخالص — بقوله : (الشعر موسيقى تجرى فيها مادة دقيقة تنفذ إلى صميم نفوسنا)^(١٣) .

واللاوعى عند «سعيد عقل» هو منبع الحالة الشعرية من ناحية ، ثم هو من ناحية أخرى أصلح الظروف النفسية التى يمكن فيها للمتلقى أن يستقبل كل عطاء القصيدة واشعاعاتها الغنية ، لأن وضع القصيدة في منطقة الضوء المنطقى أو الوعى يحد من قدرتها على نقل الواقع النفسى بما فيه من اضطراب وإيهام وتناقض ، ومن ثم يقول (سعيد عقل) : أرى أن اللاوعى رأس حالات الشعر ، ورأس حالات النثر الوعى . قبل إبداع الشعر ، بل في ذروة إبداعه ، لا أكون واعياً في ذاتى ولا واحداً من الأشياء الواضحة . والثابت — ويمكن الاستناد في ذلك إلى العالم هنرى بوانكاريه — أن لا أثر فكرياً ذا قيمة رياضياً كان أم سياسياً ، موسيقياً أم شعرياً ، تحقق في الضوء»^(١٤) .

وندهش لهذا التعميم المغالى الذى انزلق إليه الشاعر حين زعم أن كل أثر فكري عظيم إنما يتم بعيداً عن ضوء الوعى ، لأن كونه أثراً فكرياً يتم عن قدر من التفكير والملاحظة ، بل إن قيمة هذا الأثر الفكرى في تلك الآونة إنما تكون بقدر نصيبه من «الفكر» : تزيد بازدياده وتقل كلما قل . ومع التجاوز عن هذا التعميم الجزافى نرى أن الشاعر يفتقد أصالة الابتكار في دعوته إلى تعطيل الوعى في عملية الإبداع الشعرى ، فقد دعا إلى ذلك ومارسه الرمزيون من قبله ، وبخاصة «رامبو» الذى كان يسجل في

(١٢) سعيد عقل : مقدمة المجالية (ط ٢) ص ٣٧ — ٣٨ .

(١٣) نقلاً عن : روز غريب : النقد الجمالى وأثره في النقد العربى ص ١٠٧ .

(١٤) سعيد عقل : مقابلة المجالية ص ١٧ .

قصائده خليطاً من الهواجس والأحلام وذكريات الطفولة والرؤى السكرى وكل سقط
اللاشعور^(١٥) .

على أننا نعتقد أن الفكر — وهو وليد الوعي — لا يضاد الفن الشعري على شريطة أن
يستطيع الشاعر تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية تشف عن الفكرة ولا تقررها تقريراً
برهانياً جامداً ، وهذا ما حاوله « مالارميه » ، الذي كان شعره تعبيراً محكماً عن (المجهود
العقلي الذي يهدف إلى الجمال المحض) أو (الفكرة المحضة عن الأشياء)^(١٦) .

ثم إن تعطيل الوعي هو في حلة ذاته عمل إرادي يحتاج إلى كثير من الرياضة والدربة
والمكابدة ، كما أن كل عمل فني بحاجة إلى قدر من الوعي والتخطيط والإدراك الكلي ،
على الأقل في مرحلته الأولى ، حين يكون ما يزال فكرة غائمة أو شعوراً مبهماً يحاول التكون
والانبثاق ، وإلا كان الفن إفرازا تلقائياً لا جهد فيه ولا إبداع ، وهو أمر لم يقل به حتى
أحرص الرمزيين على تعطيل الوعي ؛ نغني (رامبو) ، لأن اللاوعي في شعره ليس أكثر من
غلاف للقصيدة إذا حلق فيه القارئ تكشف عن معاناة ووعي فني عميق .

ولأن عناصر الوعي — فيما يرى سعيد عقل — لا تلعب في الشعر أي دور ، فإن
الفكرة والصورة والعاطفة إنما هي نثر الحالة الشعرية وليست الحالة الشعرية نفسها ، لأن
(النثر في طبيعته وعي بوعي . أما الشعر فلا . الشاعر في ذروة إبداعه لا تخامره أفكار
أو صور أو عواطف ، وهو إن خامره شيء منها أفسد عليه العمل . عناصر الوعي — ولم
أستثن العاطفة صنم النظامين الأفاذاذ — لا تلعب في الشعر أي دور)^(١٧) .

وكلامه هذا — على غلوه — لا يخرج في جوهره عما كان يراه « مالارميه » من أن
العمل الشعري استنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل عملية الخلق الفني حتى لا يبقى
سوى الفكرة مجردة^(١٨) ؛ كما أنه يشبه ما علق به « جوستاف كرهن Gustave Kohen »
على شعر (فاليري) حين قرر أن الأفكار المستوحاة من العمل الشعري ليست هي العنصر
الجوهري — ولكنها تتعاون مع الأصوات والإيقاعات في إثارة نوع من النشوة أو التوتر

Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252.

(١٥) انظر :

(١٦) لانسون — تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٦٤ — ٤٦٧ .

(١٧) مقدمة المجلدية ص ١٨ .

Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252.

(١٨) انظر :

النفسي^(١٩)، مع فارق أن «جوستاف كوهن» قد احتفظ للأفكار بقيمة معادلة لقيم الأصوات والإيقاع، الأمر الذي لم يصنعه (سعيد عقل).
ثم إذا فقدت القصيدة عناصر الفكر والعاطفة والصورة لأنها عناصر نثرية فماذا لا يبقى لها أو منها؟ إنه النغم — فيما يحسب الشاعر —، العنصر الباقي والخالص في الشعر، «فقبل الابداع — كما يقول — يسيطر على ما أسميه نغم القصيدة، وبقدر ما يكون علياً عظيماً اطلع ما هو أكثر خلوصاً. ولم يتفق لي أن انشيت عن العمل البهي إلا أوان أفقد النغم، أي أوان تأخذ تطفئ على أفكار وصور وعواطف»، ثم يردف الشاعر: «الشعر حالة من لا وعى فوق الوصف لا تشرح، جوهرها أشبه بموسيقى، بها يتحد الشاعر حميماً مع الأزلى من حقائق هذا الكون المهيّب»^(٢٠).

فلنر إلى أين بلغ بنا «سعيد عقل» في مسيرته تلك: اللاوعي رأس الحالات الشعرية، والعناصر النثرية من فكرة وصورة وعاطفة لا تلعب في الشعر أي دور لأن مادة الشعر جوهر أشبه بجوهر الموسيقى. كيف إذن يتأتى للشاعر أن ينقل هذا الجوهر نقلاً شعرياً ما دما قد رفضنا فاعلية ما أسماه بالعناصر النثرية؟

إن ذلك — فيما يرى الشاعر — يتم بوسيلتين لا بد من توافقهما معاً في العمل الشعري: أولاً — تعطيل قوى الوعي عن طريق إلهائه بالأصوات المتعددة يحاول اللحاق بها جميعاً، حتى يصيبه الكلال، فيترك المجال لقوى اللاوعي منفردة، وهو ما يفسره الشاعر بقوله: «التعددية في الموسيقى مثلاً — وهي ذروة أنواع الموسيقى — أن تضرب في الوقت الواحد أصواتاً مختلفة، فإذا الوعي ولا صوت واحد يرتاح إليه أي يعيه، يحاول أن يقبض على الأصوات المتعددة مجتمعة، فيجهد نفسه، لكنه — وهو الضعيف ولسطحيته ذو خاصية تتطلب الواضح والمفرد — عبثاً يجهد فإذا به يتعب ولا يلبث أن يقع دون المحجة، وهكذا يترك الأصوات المتعددة تخاطب اللاوعي»^(٢١).

ثانياً — خلق تركيب صوتي يتساوى فيه جوهر الحالة الشعرية مع الشكل اللفظي، ذلك أن الألفاظ فقدت إيجاءها الطبيعي بالمواضعة والاصطلاح، وعلى الشاعر أن يعيد إليها ما فقدته، «فهمة الفن أن ينتقى ويرتب بحيث يوجد تركيباً كلامياً، وقل موسيقياً،

Tindal, The Literary Symbol, P. 250.

(١٩) انظر:

وقد كان هذا التعليق على قصيدة فاليري (المقبرة البحرية) التي سئل عما يقصد أو يعني أن يقول فيها فأجاب بأنه لم يرغب في أن يقول بل أن يفعل — المرجع — نفس الصفحة.

(٢٠) مقدمة المجلدية ص ٢٦ ، ٢٨ .

(٢١) مقدمة المجلدية ص ٣١ — ٣٢ .

فيه من الأصوات : تمازجها أو التنادى ، جهيرها أو الخفيت ، مقتضبها أو المنبسط ، إلى ألف لعب ولعب — ما يؤلف صيغاً صوتية تعيد بين الكلام والمقصود إظهاره رابطة فيزيولوجية سبق للتدخل العقلي أن فصمها . وبقدر ما يوفق الفن إلى ذلك تكون درجة الخلوص في الشعر» (٢٢) .

ونضيف من جانبنا أن جهد (سعيد عقل) في هاتين القضيتين ليس أكثر من جهد الشارح لما أجمله غيره ، فقله بتعطيل الوعي عن طريق (التعدد الصوتي) ليس إلا تفصيلاً — يعترف هو به — لقول « برجسون » : « غرض الفن أن ينوم القوى العامة أو بالأحرى الصامدة من شخصيتنا ، ويذهب بنا هكذا إلى حالة انقياد تام » (٢٣) .

كذلك ليست دعوة إلى اطراح الدلالات الوضعية ، واستغلال القيم الصوتية في الألفاظ ، إلا متابعة دقيقة لما كان يراه مالارميه من أن باستطاعة الشعر أن يؤثر تأثيراً جمالياً يبلغ من التجريد إلى درجة أن يكون الفهم تقريباً في حالة توقف ، بينما تقوم الأصوات — منفردة ومركبة — بكل العمل . وفي تلك الحالة لا تعود ثمة قيمة للمعاني في حد ذاتها (٢٤) .

تلك هي حدود النظرية الرمزية كما تصورها « سعيد عقل » ، إذا حاولنا العودة بها إلى منابعها الأصلية من أفكار آباء المذهب لم يبق له إلا جهد التمثيل والصياغة — فكيف إذن طبق هذه المقررات الرمزية في شعره ؟ وإلى أي مدى التزم بها ؟

١ — التجربة بين الحس والإدراك الكلي :

التجربة الرئيسية في شعر « سعيد عقل » — إذا جاز هذا التعميم — هي محاولته الدائبة أن يتخطى الجزئي إلى الكل ، والخاص إلى العام ، وأن ينفذ من الواقع الحسي إلى ما وراءه . وحيناً كان يوفق في تلك المحاولة ، بينما كان جناحه يقصران عن التحليق أحياناً أخرى ، فيظل ملتصقاً بتراب الحس يداري إخفاقه بيريق الألفاظ .

والمفارقة الهامة بين محاولة « سعيد عقل » تلك ونظيرتها عند آباء الرمزية أن هؤلاء

(٢٢) السابق ص ٣٤ .

(٢٣) النص منقول عن المقدمة ذاتها ص ٣٢ .

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14.

(٢٤)

أقاموا منذهبهم على أساس النظر إلى الوجود نظرة شمولية ، ترى الوحدة من خلال التعدد والجوهر من خلال الأعراض^(٢٥) ، ومن هنا كانت وسائلهم الفنية نتيجة لمعاناة وجودية سابقة ، ولم تكن في حد ذاتها هدفاً . أما محاولة (سعيد عقل) فلم تكن فيها تلك المكابدة التي مر بها الرمزيون ، بل كانت بالأحرى تلقياً لتراث فكري وفني تركه أصحابه بعد أن اكتمل أو كاد ، فلم يكن له فيه — كما قدمنا — غير جهد التطبيق . أى أن شاعرنا لم يكتشف النظرية — كما فعل الرمزيون — من خلال التجربة ، بل حاول التجربة بعد أن وقع فعلاً على النظرية ، ومن ثم كان قصوره حين أراد التماس أساس جمالي وفلسفي يقيم عليه بناءه الشعري ، فبدا هذا الأساس — لعدم أصالته — شكلياً واهياً . ففي مطولته المسماة « بالمجدلية » يحاول الإيحاء بهذه المقررة : أن التوبة جنين ينبثق من ظلام الخطيئة ، وكأنه في هذا يستلهم روح التراث المسيحي ، أو كأنه يفسر ما قاله يوماً من أن « الكون الرهيب الصامت . . . نادراً ما انفتح بابه للطائعين »^(٢٦) . وهو للإيحاء بهذه الفكرة يتخذ (المجدلية) — تلك الغانية التي أرادت إغواء المسيح فصدها في رفق كان بدء توبتها — نقول : يتخذها رمزاً للهداية عن طريق التجربة الحسية ، فهل وفق في بناء هذا الرمز بحيث يستطيع الإيحاء بكل أبعاد تلك الفكرة ؟

إن الشطر الأول من تلك القصيدة الطويلة تصوير لحياة السقوط التي كانت تعيشها المجدلية قبل لقاء المسيح ، وقد كان متوقعاً أن ينتقى الشاعر من الصور والرموز ما يتواءم مع ظلام هذه الحقبة من حياة المجدلية ، بحيث يبرز وجه الخطيئة متميز الملامح ، كي تكون المفارقة بينه وبين الهداية المرتقبة واضحة . فلنر كيف يصف الشاعر المجدلية الخاطئة :

يطهر الطرف إن رآها على نيرٍ عَهرٍ مخضبٍ بياض
عرف الناس نشوة الحب في نديان جسم مخضوضر اللذات
مرغوا في أريجها الجبهة البيضاء واستوقفوا الهنيهة بكرا

(٢٥) يتجلى هذا في أبرز نظرياتهم المسماة بالعلاقات — انظر :

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.

وكذلك د . محمد مندور . محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي — الحلقة الأولى ص ٧ .

(٢٦) سعيد عقل : كأس نحمر ص ٧٤ .

واستلذوا نبض الأسرة ، وانهدوا هيامي على جني الطيبات
عانقوا الحلم أضحيانا، تعرى عن ربيع موهي ، وأفق أمراً
وتغنوا مع الجمال ، وهزوا لذة الوصل في سرير الحياة
من صبا المجدلية اقتصفوا العود ، ومن رن كأسها النغمات
خفق اسم في جو «أورشليم» ، خفقة العطر في جواء الربيع^(٢٧)

وقارئ هذه الأبيات يشعر بعد النظرة الثانية بتنافر إيحاءات الصور والرموز بين :
الطهر والعهر ، والخضاب والبياض ، والحضرة واللذة ، ونبض الأسرة والحلم ، فبعض
الكلمات — كالطهر والبياض والحضرة والحلم — يوحى بنقاء لا ينسجم مع ظلام الرذيلة ،
بينما يشف بعضها الآخر — كالعطر والخضاب واللذة ونبض الأسرة — عن إيحاءات جسدية
واضحة . ولقد يكون هذا التضاد مقصوداً بغرض إثارة مشاعر مبهمه وغائمة في نفس المتلقي ،
كما قد يكون مقصوداً بغرض التمهيد للهداية المرتقبة ، وفي كلتا الحالتين تبقى مسئولية
الشاعر في أنه وضعنا منذ بداية القصيدة بإزاء طهر يتولد من خطيئة تخفق — كما يقول —
خفقة العطر ، ومن ثم لم نشعر بمفارقة تذكر بين طوري الخطيئة والهداية في حياة المجدلية ،
كما لم نحس بنمو شخصيتها في داخل القصيدة ، لاكتفاء الشاعر بالسرد الوصفي عوضاً عن
الحركة الدرامية .

لقد كان بوسع الشاعر أن يرينا كيف تنمو بذور القضيصة في صدر المجدلية دون
أن يضطر إلى الجمع بين هذه الرموز ذات الإيحاءات المتنافرة ، بأن يلقي الضوء على
نفسية المجدلية ذاتها، ويتتبع تاريخ هذه النفسية، وما يدور فيها من صراع بين الخطيئة وشوق
الخلاص . ولكنه — بدلا من ذلك — اعتمد على الرصد الخارجي لأحداث القصة ،
والوصف الحسي لجمال المجدلية ، ومن ثم ضاقت إيحاءات الرمز :

دمية أشرقت على سرر الرفعة ، بين العبدان ، بين الشموع
سعف الغار دونها في انكسار ، وسنى التاج مطرق في ركوع
قدستها العروش ، قدسها الناس ، وداست على قلوب الجميع^(٢٨)

(٢٧) المجدلية ص ٥٤ .

(٢٨) المجدلية ص ٥٧ — ٥٨ (ط٢) .

فهو كما ترى يتناول المشهد من الخارج ، فلا تلتقط حاسته الفنية سوى صور الإشراق والسرر والعبدان والشموع والسنى ، فإذا ما أراد أن يوحى بجمال المجدية ، لم يستطع أن يستكنه ما خلفه من اختلاجات النفس والروح ، فإذا به لا يرى فيه غير « دمية أشرقت على سرر الرفعة » كما يقول (٢٩) .

يمكن القول — فى التحليل الأخير — أن الشاعر حاول فى هذه المطولة الشعرية أن يرتقى من خلال الواقع الجزئى إلى إدراك كلى ، مجرد ، ولكنه ظل — فى الغالب — عند حدود المحسوس الخارجى لا يتعداه ، وإذا تعداه فإلى صور جزئية لا تشف عن هذا الإدراك الكلى الذى طمح إليه .

وكما حاول الشاعر فى المجدية أن يرصد انبثاق الطهر من رماد الخطيئة حاول فى كثير من قصائده السابقة واللاحقة ، أن يوحى بأزلية الحب باعتباره جوهر الوجود الإنسانى ، فهو كما يقول « تجربة كونية » (٣٠) تتولد من خلال التواصل الحسى بين الحبيين ولكنها رغم ذلك ترقى — على يد الشاعر — إلى مستوى الواقعة الروحية أو الفناء المطلق ، وكأن الحواس هنا معراج يسمو به إلى آفاق نشوة جمالية فوق الزمان والمكان — تقول الحبيبة فى إحدى قصائده :

لأجلى كان الوجود وجوداً ، وكانت ليال
حبيبي ، ستسأل عنى الورود كأنى سؤال !
وما بعد عنى بعد ، ولا كان قبل احتمال (٣١)

ولعل فى هذه النظرة المثالية إلى الجمال الحسى ما يذكرنا « ببودلير » الذى كان عطر الحبيبة وشعرها يحملانه إلى آفاق ساحرة وعوالم ليست لها أبعاد الواقع وتخومه ، مع فارق أن بودلير كان يرصد التجربة الحسية من خلال وقعها على ذاته القلقة ، ومن ثم كان يوفق فى إضاءة العناصر النفسية والكونية فى التجربة ، أما « سعيد عقل » فإن قصاراه أن ينتقل من المحسوس

(٢٩) انظر كذلك لقصور الرؤيا فى المجدية : إيليا الحارثى : سعيد عقل ما له وما عليه (الآداب - يونية سنة ١٩٦١م) ص ٤٣ .

(٣٠) سعيد عقل : كأس لخير ص ٨٤ .

(٣١) سعيد عقل : من فصيحة بعنوان « على رخامة » من ديوانه « رندل » (ط ٣ المكتب التجارى

بيروت سنة ١٩٦٠م) ص ٥٥ - ٥٦ .

إلى المجرد انتقالاً مفاجئاً ومباشراً ، لا ينم عن معاناة أو مكابدة : وذلك ما يمكن لمسه في قصيدته « ترحيب » حيث يقول :

لك جسم ، يا بيلسان استند : لافح سرى
خلعة الشمس عريت للأزميل مرمر
حلم إن يلح فغص ، وعرج على الكرى
عبث ضمه ، ومد ذراعيك مفترى^(٣٢) .

فالشاعر — كما هو واضح — لا يعكس وقع الجمال على باصرة ذاته ، بل هو معنى بأن يحدد أبعاده الحسية ، ونصيبه من اللون والضوء والشكل ، فإذا أراد أن يزيد هذا الجمال تعريفاً لم يجد غير المرمر والأزميل نموذجاً يشبهه به ، مع فارق أن الأزميل هنا لا يعمل في مرمر حقيقي ، وإنما ينحت في ضوء الشمس ليصوغ منه جسم الحبيبة ، فإذا فاجأنا الشاعر — بعد هذه النظرة الحسية إلى الجمال — بأن الحبيبة حلم من العبث ضمه أو مد الذراعين إليه ، فإن محاولته تلك لا تكون مقنعة من الناحية الفنية ، وهي أقرب إلى المصادرة والتقرير منها إلى الإيحاء الرمزي .

على أننا نرى — إنصافاً للشاعر — أن بعض نماذجه وصلت إلى درجة التصفية التي تخلص عندها الرؤيا وتنتفي كثافة الحس ، وفي تلك الآونة تتحول الحبيبة المنشودة إلى رمز فيه شفافية التجريد ومثاليته وانبهامه ، أو قل تتحول إلى فكرة تقف على الحافة بين الحقيقة والوهم خارج نطاق الماضي والحاضر :

ليالى المغنين أنت ، فقولى ، وجدت أم انك في المحتمل ؟ !
هممت بأن تخطري في الوجود ولم تفعلى ، فاعترتك العال
وأفرغت مما هما الأمس والآن ، فارضى عن الغد أو يبتذل^(٣٣) .

غير أن أمثال هذه الرؤى المثالية لا نجدها في كل قصائد الشاعر ، فضلاً عن أنها — حين توجد — لا تخلو من نبرة تقريرية تحدثنا عن التجريد بدلا من أن توحى إلينا به .

(٣٢) قصيدة ترحيب — رندلى ص ٧٤ — ٧٥ .

(٣٣) رندلى — قصيدة : سلاف العصور ص ٣٢ ، وانظر من نماذج التجريد كذلك ، قصائد (لزبما) (خمر العيون) ، (وردة الورد) صفحات ٦٦ ، ٧١ ، ١٣٣ من الديوان نفسه .

٢ - الهندسة الشكلية للجمال :

وما لاحظناه من غلبة الرؤية الحسية في بعض تجارب (سعيد عقيل) - رغم محاولته التجريد - ، ليس إلا جانباً من نزعة عامة تسرى في كثير من نتاجه ، ونعني بها نظره إلى الجمال في مستوييه الطبيعي والفني نظرة شكلية تلاحظ هندسة الخطوط والألوان ، وتناسب المقاييس والأحجام قبل أن تنفذ إلى أسرارها الكامنة .

أما على مستوى الجمال الطبيعي beauty فلعلنا لم ننس بعد أنه حين التمس نموذجاً للجمال لم يجد خيراً من المرمر والأزميل ، وهو نموذج لا يرد عرضاً - وإلا ما كانت له هذه الأهمية في نظرنا - بل هو بالأحرى مقياس عام نلمحه في عديد من قصائد الشاعر صراحة أو إيماء ، فهو تارة يعنون إحدى قصائده بعنوان « على رخامة »^(٣٤) ، وتارة لا يرى في قوام الحبيبة غير أنه يشبه الصخر الجلمد :
 قدك ذاك أم صبا أم جلمد؟^(٣٥) .

وطوراً ثالثاً يعكس عناصر الصورة ، فبدلاً من أن يجعل جمال المرمر - أو الحجر عموماً - مثلاً يقيس به جمال الحبيبة ، يتخذ من جمالها هي مثلاً يقيس به جمال الحجر - وهو ما تقوله « ينينا » في قصيدة له بهذا الاسم :

اللون من علو

والحجر الصارخ من عتو

أشبه بي^(٣٦)

وأما على المستوى الفني للجمال aesthetic فإن النظرة المتأنية لا تخطئ أثر هذه النزعة الشكلية في مفهوم الجمال الشعري عند « سعيد عقل » . حتى وضع الكلمات في القصيدة ومسافات الفراغ البيضاء ، وعلامات الترقيم تخضع جميعاً في دواوين هذا الشاعر لهندسة دقيقة تكاد توحى إلى حاسة البصر بقدر ما توحى الأصوات إلى حاسة السمع^(٣٧) .

(٣٤) رندل ص ٥٣ .

(٣٥) قصيدة (حب) ص ٢٥ - من ديوان « أجمل منك؟ لا » (ط ١ سنة ١٩٦٠م - المكتب التجاري بيروت) .

(٣٦) المصدر السابق - ص ٤٧ وما بعدها .

(٣٧) الشاعر في هذا يحتل « مالارنيه » - انظر نماذج لهذه الظاهرة في المجدلية (ط ٢) - ولاحظ فيها اثنتان الشاعر في كتابة البيت الواحد على أسطر عدة يتكون منها شكل هندسي يلفت النظر :

ورغم أن « سعيد عقل » يرى العمل كائناً كليباً لا ينبغي فيه الفصل بين شكل ومضمون ، إذ في عالم الفن « لا يوجد — حسب تعبيره — معنى ومبنى ، كنه وشكل ، إلا لتقريب المسائل من الافهام »^(٣٨) . رغم ذلك لا يتحرج من التصريح — في مقام آخر — بما قد يبدو نقيضاً لهذه الفكرة ، حين يرى أن العمل الشعري « قطعة معمارية دونها البناية المعتقة الأبراج »^(٣٩) .

والحق أنه لا تناقض بين الموقفين ، لأن الشاعر إن كان يرى العمل الفني كلا غير موزع العناصر ، فإنه من ناحية أخرى كان يعتقد — كما اعتقد الرمزيون — أن الشعر جهد ومعاودة وتنقيح ، وليس فيضاً تلقائياً من الأفكار والعواطف كما كان يتصور المهجريون وبعض ذوى النزعة الرومانتيكية في شعرنا الحديث . وطبيعي أن الجهد والتنقيح يظهران — أوضح ما يظهران — في الشكل ، وإن كان أثرهما ينعكس تلقائياً وفي الآونة نفسها على الشاعر والأفكار التي يوحىها هذا الشكل ، « ومن يقل إنه وقع على فكرة وهي بعد بلا تعبير يكن جاهلاً لألف باء الفن ، ونحن لا نستطيع القول بأننا حصلنا على الفكرة نهائياً إلا بعد ما تجيء بعبارتها »^(٤٠) .

ولئن كان الشعر جهداً ومعاودة ، فليس ثمة مجال — فيما يرى الشاعر — لذلك الشيء المبهم الذي يسمونه الإلهام ، « إذ لا وجود لأية شرارة جمال إلا ووراءها عمر من التحضير »^(٤١) ومن هنا كان « سعيد عقل » من أكثر شعرائنا حرصاً على تنقية أسلوبه ، ومراوغة الحرف واللفظة ، وتصفية الجملة نسرة نسرة ، حتى يعثر على الصوت الدال ، واللفظة المشعة ، والجملة المصقولة . وقليل ما نعثر عنده على الروابط المنطقية بين جزئيات التشكيل اللغوي ، كأدوات التشبيه والتعليل والتعقيب والشرط ، حتى خرج شعره وفق ما كان ينبغي : تمثالا من المرمر فيه جهد النحت والإزميل ، وفيه كذلك برودة المرمر وقلة محصوله النفسي . فلنتأمل هذه الأبيات من قصيدته « نيانار » ولنر كيف يلجأ فيها إلى تكثيف الأسلوب

(٣٨) مقدمة « جنانار » لسعيد عقل — انظر صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص ١٨٠ .

(٣٩) سعيد عقل : كأس لخم ص ١٥٩ .

(٤٠) مقدمة جنانار : انظر : لبنان الشاعر ص ١٨٠ - ١٨١ .

(٤١) السابق ص ١٨٠ وقارنه بقول فاليري : إذا آمن الشاعر بالوحي قتل الإبداع ، إن الشاعر ،

من يستطيع النظم ساعة يشاء ، ومن الخطأ القول بأن الشاعر منفعل لا فاعل . المرجع ذاته ص ١٥٧ - ١٥٨ .

بحذف بعض المفردات التي يمكن استنباطها من السياق ، وتنقيته بنفي الحشو والفضول والزوائد والاقتصار على المقومات الضرورية في الجملة الشعرية :

أجمل ما في الأرض ، أنقى من السوسن ، أغوى من تجلى الصباح
كانت فطاب الصحو ، وازينت ملد ، وغنى حول قد وشاح
قطف اسمها من ياسمين ، فيارف الفراشات ترفق جناح
طرفة بال غادق ، قالها يخجل الشمس شعاع وقاح^(٤٢) .

فالجمل - كما ترى - قصيرة مركزة ، تميل إلى إنشاء المعاني أكثر مما تميل إلى تفسيرها أو تأكيدها ، وتناهى عن الربط المنطقي الواضح ، حتى لا نعثر فيها على أداة واحدة من أدوات التشبيه ، رغم أن لغتها - في مجملها - لغة صورية غير مباشرة . بل لو لاحظنا جمل البيت الأول لرأيناها جميعاً جملاً خبرية حذف فيها الخبر عنه ، ايثاراً للتركيز الأسلوبى فيما لا يضير حذفه وقد يفيد .

ولقد نشرت هذه القصيدة للمرة الأولى بجريدة المكشوف سنة ١٩٤١م ثم أعاد الشاعر طبعها في ديوانه « رندلى » . وندم كثير إذا علمنا أن معظم الصور الشعرية في الأبيات السابقة وفي غيرها من أبيات القصيدة قد مسها قلم الشاعر بالتغيير ، حتى ظهرت في الديوان على نحو يختلف كثيراً عما كانت عليه . قارن هذه الأبيات التي وردت في الديوان بالأبيات السابقة ، ولاحظ مدى ما طرأ عليها بعد أن عاودها الشاعر بالنحت والتنقيح :

أطيب ما في الطيب ، أغوى من الإغواء ، أنقى من مطل الصباح
كانت فكان الحسن ، وازينت ملد ، وغنى حول قد وشاح
قطف اسمها من ياسمين ، فيا فراشتي مهلا برف الجناح
خاطرة البال « نيا » ، قالها يخجل الشمس شعاع وقاح^(٤٣)

وتكاد تكون ألفاظ القوافي هي الأثر الوحيد الباقي من النص الأول . ومع ذلك نلاحظ أن الأبيات في صورتها الجديدة أكثر جنوحاً إلى التجريد وأقرب إلى الدقة الفنية ، ولعل الشاعر قد أحس بما في قوله « أجمل ما في الأرض » من تقليد وتقرير ومبالغة ، فعدل

(٤٢) سعيد عقل - « نيانار » المكشوف (بيروت) العدد ٢٩٢ سنة ١٩٤١ ص ١ .

(٤٣) سعيد عقل : رندلى (ط ٣ سنة ١٩٦١ م - المكتب التجارى - بيروت ص ٧٨) .

عنه إلى القول بأنها « أطيب ما في الطيب » وبهذا تحولت الحبيبة من كائن مادي متحيز إلى طيب يشم ولا يلمس ، كما لعله أحس بالتنافر بين الغواية ونقاء الصباح فعدل عن « أغوى من تجلى الصباح » إلى « أنقى من مطل الصباح » ، وإن كان التنافر لم يزل تماماً ، لأن الشاعر قد أبى إلا أن يضع بين صورتى الطيب والصباح صورة جديدة يرى فيها الحبيبة « أغوى من الإغواء » مع أن هناك نوعاً من المفارقة بين هذه الصورة ولاحقتها .

ولا نريد أن نطيل في تفصيل هذه الظاهرة ، لأننا لم نقصد غير تقديم نموذج ، يمكن تطبيقه على بقية أبيات تلك القصيدة ، وغيرها من قصائد الشاعر . وليس شك أن هذه الطريقة في تعقب أطوار قصيدة ما ، هي خير ما يوضح مدى معاناة الشاعر لألفاظه وصوره ، وهي معاناة تذكرنا « بملازميه » ، الذى كان يعتبر القصيدة « رمية نرد Un Coup de Dés » يعالجها الشاعر حتى يوفق إلى الكلمة والصورة الموائمتين^(٤٤) .

٣ - تجريد الصورة :

إن أبرز ما يتميز به الأداء الشعرى عند « سعيد عقل » اعتماده بصفة أساسية على الصورة التجريدية ، وهى صورته يتبادل فيها الحس والفكر والمادى والمعنوى ، وتنتهى فيها الحواجز بين الواقع وما وراء الواقع فلا يعود ثمة وجود إلا لبصيرة الشاعر التى تستوعب الأشياء والمعانى لتشكلها من جديد تشكيلاً ذاتياً مثالياً .

ومن أهم الوسائل التى يعتمد عليها الشاعر فى تجريد صورته :

أولاً - إichاءات الألوان : وسعيد عقل فى هذا يستفيد مباشرة من نظرية العلاقات الرمزية ، فالألوان عنده ليست مدركات بصرية متميزة ، بل هى شتيت من الإichاءات والمعانى المبهمة ، ومن ثم كان يصعب عليه أحياناً أن يحدد نوعية اللون الذى يتحدث عنه ، إذ كيف يمكن تحديد المجردات :

فى الغيب لون هاجع لم يفتق بعد ، ولا هم به فى بواح .
لا يرتقالى ولا أبيض ، أغنية من الزلال الصراح^(٤٥) .

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 161.

(٤٤) انظر :

(٤٥) رندى - قصيدة بعنوان « نياتار » ص ٧٩ .

واللون الأبيض أسخى الألوان إيجاء في نظر الشاعر ، وهو لذلك يكثر منه متفنناً في إيراده بطرق وأوضاع شتى . فتارة يستخدمه وصفاً لما من شأنه أن يكون محسوساً وإن لم يكن كذلك في نظر الشاعر ، « كاليخت » الذي يتخذه رمزاً لرحلة مثالية :

يا بختها الأبيض ، أقلع بنا^(٤٦) .

وتارة أخرى يصف به معنى أو فكرة مجردة : وذلك كثير في حصاد الشاعر . ومن نماذجه قوله عن المجلية :

وتلوت في مهلهما ، فكرة بيضاء ، مخضوبة بوهج ولذة^(٤٧) .

وطوراً ثالثاً يستخدمه على سبيل التراسل بينه وبين معطيات الحواس الأخرى : أو يشير إليه بذكر ما يستلزمه من مدركات بصرية دون أن يصرح به — كقوله من قصيدة بعنوان « تضحك لى » :

للأبيض الآن سنى آخر في الحجرة الضاليلة الموعد
كأنما الأشياء في قهقري إلى ثوان من صبا أودد
زنابق في ضحكة فالتقط يا جفن من ضحكتها وازدد
تلقني يا يد كيف الهوى وكيف سجن النغم المفرد^(٤٨)

فالشاعر في البيت الأول يذكر الأبيض صراحة ثم يعود إليه في البيت الثالث ليشير إليه بذكر ما يستلزمه ، نغنى الزنابق التي هي بطبيعتها بيضاء ، وقد اختلف مفهوم الأبيض في تلك الحالة عن مفهومه العادى ، إذ لم يعد لوناً يبصر بل أصبح زنابق، تقتطف باليد ، ثم تحول إلى نغم سجين . فكان هذا اللون قد غدا على قلم الشاعر وفي لحظة واحدة موضوعاً للبصر واللمس والسمع معاً !!

ونضيف أن هذه الإيجاءات اللونية، إنما هي — فيما نحسب — محض انطباعات ذاتية غير ملزمة، وربما رأى شاعر آخر غير ما رآه « سعيد عقل » ، ولعل ثالثاً يرى غير ما رآياه

(٤٦) المصدر السابق ص ٩٣ .

(٤٧) المجلية ص ٤٩ .

(٤٨) رندلى — ص ١٢٠ - ١٢١ .

وهكذا . ولهذه النظرة ما يدعمها من الناحية النفسية ، فقد عرض « سيريل بيرت - Cyril Burt » في كتابه « كيف يعمل العقل How the Mind Works » لصنف من الناس يمكن تسميته بالصنف الربطى ، وهو الذى ينظر إلى الأشياء لا من حيث هى ، ولكن من حيث ما تثيره فى نفسه من ذكريات . كما علق « بوزانكويت Bosanquet » على هذا الصنف بقوله « رغم أنه قد يبدو من الصحيح اننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء ، فإن لدى شكوكاً قوية فيما إذا كان ينبغى أن يدرس ارتباطهما حقاً بوصفه ارتباطاً أساسياً »^(٤٩) . وهذا حق لأن أمثال تلك الارتباطات اللونية فردية محضة ، ترتبط بذكرات وأحداث ومواقف خاصة ، ولا تمثل قاعدة موضوعية صالحة للتطبيق فى كل الحالات .

ثانياً - التشكيل الذاتى للصورة الشعرية : أما ثانية الويلتين اللتين يعتمد عليهما الشاعر فى تجريد صورته ، فهى ذاتية العلاقات التى يقيمها بين عناصر هذه الصور ، فالصورة الشعرية لدى « سعيد عقل » ليست احتذاء للواقع وعلاقاته الطبيعية ، ولكنها بالأحرى تشكيل جديد لهذا الواقع ، وصياغة ذاتية لعناصره الحسية والمعنوية ، بحيث تغدو مفردات الطبيعة رمزية نفسية لا وجود لها إلا فى الخيلة ، وبحيث تلتئم جميعاً لتخلق الإحساس الذى يعيشه الشاعر^(٥٠) .

ومن بين الأدوات التى يتكى عليها فى تحقيق هذه الغاية : تراسل معطيات الحواس ، وغالباً ما يكون هذا بين الأصوات والألوان والعطور كلها أو بعضها ، فالهوى عنده أغنية أطيب من الشذا :

هواك يا شاعرى أغنية الخاطر
أطيب ، أشهى ، ألد من شذا عابر^(٥١)

أما الصوت فلا عجب أن يصبح ملوناً :

(٤٩) انظر : د . عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى (ط ١ - دار الفكر العربى سنة ١٩٥٥ م - القاهرة) ص ١٠٧ .
(٥٠) هو فى هذا يقترب مما دعاه « جيد » بالتفكك الخلاق فى الصورة - انظر : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١١٤ .
(٥١) « أجمل منك ؟ لا » ص ١١٢ (قصيدة زهو) .

من أجلها يحب لون الصوت .
والبوح والهوى^(٥٢) .

وكانه هنا يلمح نظرية « رامبو » ، التي خلع فيها على الأصوات المتحركة ألواناً ،
ف للصوت في نفس الشاعر وقع يشبه اللون ، وهو من أجل ذلك لا يجد غضاضة في أن
يجعل للصوت لوناً بغية الإيحاء بهذا التشابه النفسى .

على أن الشاعر لا يكتفى في تشكيل الصورة بتراسل معطيات الحواس ، لأن هذه
الوسيلة — مهما كانت قيمتها التجريدية — لا تزال في نطاق المحسوسات ، ومن ثم نراه كثيراً
ما يلجأ إلى تبادل مجالات الإدراك ذاتها ما بين معنويات ووجدانيات ومحسوسات ، فالحيية
في نظره لا تبقى مجرد كائن مادي ، بل تصبح خاطرة تمر بالبال ، كما أن العود لا يظل
مجرد آلة وترية تبعث النغمات والإيقاعات بل تغدو معزفاً للمحال :

خطرت لى فى صحو بال أم رواها وهم الخيال
أم شجى العود لحنه فضى يعزف المحال^(٥٣)

أما الهدأة التي يجدها الانسان ولا يحسها إحساساً ذوقياً ، فقد أضحى لها على قلم
الشاعر مساع الماء الزلال :

فتعافت دنيا ، ولم تهدأ الهدأة الزلال^(٥٤)

ولعل في وصف الهدأة بالزلال ما يسلمنا إلى ظاهرة أخرى نجدها تتردد كثيراً في
شعر « سعيد عقل » ، تلك هي : غرابة العلاقات التي تربط بين عناصر الصورة
الشعرية ، ذلك أن اعتماده على تراسل الحواس وتبادل مجالات الإدراك أتاح له — كما أتاح
للمزيين — أن يستمد جزئيات الصورة من منابع تبدو متباعدة لا يجمع بينها سوى شعوره
الذاتى ، وأن ينقل مفردات العالم الخارجى من مواطنها المعهودة ترفعاً عن التعابير المألوفة التي
فقدت إيحاءها بكثرة الاستعمال . ومن ثم قرأنا في شعره كثيراً من العبارات الوصفية التي
يقترن فيها الوصف البعيد بالموصوف البعيد ، « كالحسن المخلق » ، « والجين الرحب »

(٥٢) المصدر السابق ص ٨٢ (قصيدة : أختها) .

(٥٣) قصيدة « لربما » من ديوان — رندل ص ٦٦ .

(٥٤) المصدر السابق ص ٦٧ .

و«العير المحال» و«الزهرذى الخصر» و«الوجع الأطيب» و«الفم المبكر» وغيرها^(٥٥). كما قرأنا عديداً من الصور التي تنساب على نحو يذكرنا بطريقة التداعى الجر التي سبق أن أشرنا إلى أصولها في شعر «رامبو»^(٥٦). فلتأمل هذا المقطع من قصيدته «قبلك ما كان في الوجود» :

قبلك ما كان في الوجود
أكان هذا البنفسج
يسند من خصرى الميود
فأهزج
أضرب نجماً بد ملج
أطير في الريح لا أعود؟^(٥٧)

أليست العلاقات بين جزئياته وصوره علاقات ذاتية بحتة؟ إذ كيف يتأتى للبنفسج أن يسند خصر الحبيبة، ثم كيف يترتب على ذلك أن تضرب هذه الحبيبة النجوم بدمالحتها أو تطير في الريح؟ على أن وراء هذا التداعى شبه وعى بعناصر الصورة وعلاقاتها، فكأن الشاعر يريد أن يوحى إلينا بأن الحب جوهر الوجود، ومنه تستمد الطبيعة معناها، وبه يمتلك الحب قوة الاعتلاء على مفرداتها وظواهرها حتى لتصبح النباتات والنجوم والرياح طوع مشيئته، وربما دل هذا على أن إدراك «سعيد عقل» للمذهب الرمزي كان إدراكاً ظاهرياً إذا تغلغلت فيه لم ينكشف عن ذلك الدهول العميق الذي تشف عنه النماذج الرمزية الحقة.

وما يؤكد دعوانا هذه أن كثيراً من صورته التي تبدو للوهلة الأولى ظلية أو مبهمة ليس مرجعها في الواقع إلى غموض موضوعاتها النفسية والكونية، بل مرجعها إلى غلو لفظي

(٥٥) انظر على التوالي صفحات : ١٢ ، ٢٩ ، ٥٥ من ديوان «رندل» والصفحات : ٣٥ ، ٦٩ ٨٨ من ديوان «أجل منك؟ لا» وقارن ذلك بتعابير «مالارميه» : الليل الأبيض . العمق الأفغواني . الصمت البخيل . انظر Bowra, The Heritage , P. 8-9.

(٥٦) انظر نموذجاً لهذا التداعى في .

Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252.

(٥٧) ديوان : «أجل منك؟ لا» ص ١٠٣ .

يتجلى أوضح ما يكون في التجاء الشاعر إلى الصورة التعليلية التي يقف فيها عند وجه الشبه الحسى لا يتعداه . تأمل كيف يعلل لبزوغ الشمس :

تبرزغ — سائلها لماذا ؟ — الشمس

هل خافت الحلوة أن تدمع

مدت إلى الجفن يدا في لمس

فطارت الشمس عن الأصبع ؟ (٥٨)

فرغم الأضواء التي تنبعث من هذه الصورة لا يستطيع منصف أن يقول فيها أكثر من أن الشاعر يريد أن يخلع على الحبيبة أسنى هالات الجمال بطريقة تكاد تكون برهانية ، لأنها إذا كانت المنبع الذي انبعثت منه الشمس ، فلا عجب أن تكون أضواء من الشمس وأسنى بهاء . وتلك محصلة هيئة القيمة فضلا عما فيها من غلو وتعقيد مبعثه التركيب اللفظي وليس عمق الفكرة أو الشعور .

٤ - نماذج الرمز عند سعيد عقل :

ونعني بالرمز هنا ما هو أكثر من الاعتماد على إحياءات الألوان وتراسل الحواس وتبادل مجالات الإدراك ، لأن هذه وسائل قد تنتج الصورة الجزئية — كما قدمنا — وقد تتسع لتغمر مجموعة من الصور المركبة ، كما قد تمتد لتضم القصيدة كلها . والاختلاف بين الحالات الثلاث ليس بالضرورة اختلافاً في النوع بقدر ما هو تفاوت في درجتي الإحياء والتجريد .

والرمز عند « سعيد عقل » يتجلى في وضعين رئيسيين : فهو تارة صورة شعرية مركبة ، وهو تارة أخرى إطار كلى للقصيدة تتأزر في بنائه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وصور ، وإيقاعات ، ومن ثم يمكن أن نطلق على الرمز في الحالة الأولى « الرمز الجزئي » كما يمكن أن ندعوه في الحالة الثانية : « بالرمز الكلى » .

(٥٨) من قصيدة « أختها » المصدر السابق ص ٨٣ . وانظر كذلك من نماذج التعليل المبني على المبالغة — قصيدة « نحت » وقصيدة « خمر العيون » ص ٦٣ - ٧٣ من ديوانه « رندلى » .

والرمز الجزئي ضيق الإيحاء بطبيعته^(٥٩) ، ولذا حرص الشاعر على أن يحيط هذا النوع من رموزه بهالة من الصور الظليلة ، فالحلم من أبرز الرموز الجزئية التي تتردد في كثير من قصائده ، ولكنه حين يستخدمه يضعه في بيئة من الصور المكثفة التي تصل به إلى مرتبة التجريد ، وهو ما نرى نموذجاً له في قوله :

يا هباء اللون ، يازيغ في فم بالصحو يأتزر
مؤنق الحسن ، حيي الندى هشه للحلم مبتكر^(٦٠)

فالحلم هنا لا يقف عند حدود المعنى الدلالي لتلك الكلمة ، وما أراد به الشاعر سوى أن يضفي على فم الحبيبة ظلاً مبهما يخرج به عما تعود الناس أن يبصروه في الأفواه من ألوان وأبعاد . وكأن الحبيبة — فيما يتخيل الشاعر — تقف على الحافة بين الواقع والوهم ، تماماً مثلما يقف الحلم على الحافة بين النوم العميق واليقظة رمزاً لمعنى تجريدي لا يتسنى الظفر به عن طريق الحس :

حلم إن يلح فقص وعرج على الكرى عبث ضمه ، ومد ذراعيك مفترى^(٦١)

أما الرموز الكلية عند « سعيد عقل » فكثير منها — فيما نحسب — يدور حول تجارب الخلق الفني ، وكيف يراود الشاعر خواطراه وأحلامه المثالية البعيدة المنال ، وكيف تراوغة هي حتى تسكن إلى ثوبها الشعري : اللفظة والصورة والبيت ، ومدى ما يقترن بهذه المحاولة من معاناة ، هي معاناة الخالق الفنان الذي يبرأ الجمال أو هي معاناة « الكدح الأيجدي » كما يسميه الشاعر

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن جمال الرخام والمرمر هو — فيما يرى الشاعر — نموذج للحسن الذي يدعه صانعه بجهد النحت والأزميل ، وكثيراً ما كان يرمز بذلك إلى عملية الإبداع الشعري وما يصحبها من مكابدة^(٦٢) . ففي قصيدته « على رخامة » نراه يتخذ

(٥٩) انظر لتفصيل الرمز الكلي على الرمز الجزئي :

Elder Olson, Critics and Criticism, Ancient and Modern, P. 588.

(٦٠) « رندل » : قصيدة « نحت » ص ٦٤ .

(٦١) المصدر السابق — قصيدة « ترحيب » ص ٧٥ .

(٦٢) قارن ذلك بما يراه « مالا ريه » من أن الألفاظ بمثابة الأحجار الكريمة في وحدة البناء الشعري .

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 157.

من « مركيان » أو الرخامة الفريدة بين التلال والجبال رمزاً كلياً لحبيبة مثالية لم يبح بها لسان ولم تتجسم في مادة ، لأنها كومض الآل أو كالعبير المحال لا يرقى إليه الحس ولا يدركه — ذلك ما تقوله مركيان عن نفسها :

أنا مركيان الخيال أنا مات بعدى الجمال
والصحو شهقة طفل على ودمع سجال
عير ، عير ، فلم بت وحدى العبير المحال
ولم قلق فى الغصون وللزقات انشغال
أما لمرورى ذكرى هنا أو حيال حيال
لأجلى كان الوجود وجودا ، وكانت ليال^(٦٣)

ترى هل يتحدث الشاعر حقاً عن حبيبة تنتمى إلى عالم البشر ؟ إن حديثه عنها — أو حديثها عن نفسها — ينفى كل السمات الواقعية التى يمكن أن تتميز بها امرأة من لحم ودم ، فهى بعيدة المنال بل هى مستحيلة ، وهى وهمية غير متجسدة إلى حد أن مرورها لا يترك أثراً حتى مجرد الذكرى ، ثم هى علة الوجود وحقيقته ولولاها ما كان الوجود وجوداً . ترى هل يرمز الشاعر بتلك الحبيبة إلى حقيقة الوجود وجوهره المطلق ؟ أم تراه يرمز بها إلى الخاطرة الشعرية التى يحلم بها ولا يدركها ؟ إن المفارقة بين الافتراضين ليست بعيدة على أية حال ، مادامنا نعلم أن حلم الشاعر إنما هو حلم بهذه الحقيقة المثالية التى هى موضوع العمل الشعرى عند « عقل » مثلها كانت موضوعه عند « مالارميه » ، والرمزين بعامة^(٦٤) . وربما كانت نهاية القصيدة ترشيحاً لفهمنا هذا ، فإن « مركيان » — أو الرخامة الوحيدة بين التلال — حين يدعوها الحبيب أو الشاعر تهجر الربى والجبال طائرة إليه ، وكأنها كانت فى القفر جمالا غفلا يبحث عن الشاعر الذى يصوغه وينفث فيه الروح :

(٦٣) « على رخامة » ديوان رندل ص ٥٣ - ٥٥ .

(٦٤) كان « مالارميه » يعتقد أن خلف أى شعر يكتبه ينبئ أن يوجد نوع من المثال كما كانت الرمزية عموماً نوعاً من التصوف الفنى ذى النزعة الميتافيزيقية — قارن سعيد عقل — وانظر :

تلال ، سدى يا تلال استلنت وهلت الظلال
فما أنت بعد ضريحي وإن كنت أبهى التلال
ضريحي شعر حبيبي أطيّر إذا ما يقال

فكأن الخلق الشعري هو المجال الوحيد الذي يمكن أن تتجلى فيه هذه الحبيبة المخالة أو هذه الحقيقة المثالية المنشودة، وبدونه يتعذر التحديق فيها أو الاقتراب منها . ولا نريد أن نطيل في تفصيل هذا التفسير الذي نقدمه لبعض قصائد الشاعر ، يكفي أن نراجع قصائده المعنونة : « قصر الحبيبة » ، و« نجوم » و« نحت » و« لربما » و« القمر » و« اليخت الأبيض » و« ماذا ؟ انتهى كل شيء »^(٦٥) لنرى أنها جميعاً أقرب إلى أن تكون محاولات في الخلق الشعري الذي ينشد الحقيقة أو المثال موضوعاً له ، والذي يقترن فيه الإبداع بالجهد الشبيه بجهد النحات في براء تمثاله من الرخام الغفل ، ولعل مما يؤكد حدسنا هذا أن الشاعر نفسه كان يشرح قصائده في المجالس الخاصة مؤكداً أن « الحبيبة التي يتحدث عنها لا تمثل ذاتها ، وإنما هي رمز للحياة أو الحقيقة ، وأن تربيته لها ، واعتلاله بها ، هما رمز لتوق الإنسان للحقيقة واليقين »^(٦٦) . وهنا نلمح في وضوح أثر الفلسفة الأفلاطونية في تفكير الشاعر وامتزاجها بالمثالية الرمزية ، وهما تفسير ما يبدو لنا نتاجه من نزعة إلى تظليل المادة بالفكر ، ورد الواقع المتكرر إلى الجوهر الواحد ، على نحو ما رآه أفلاطون صور الوجود الحسى إلى عالم المثل الكامل ، وتلك نظرة فطن إليها الكاتب الفرنسي « جاك بيرك » حين وجد أن « رندلى » — حبيبة الشاعر التي سمى بها ديوانه — آتية في وقت واحد من سماء أفلاطون وغوطات دمشق ، وهو يعنى بهذا ما في نتاجه من جنوح إلى توحيد الواقع بالمثال ، والمادة بالحقيقة المجردة^(٦٧) .

(ب) صلاح لبكى والتأثر المذهبي الحر :

ويمثل الشاعر اللبناني « صلاح لبكى » الشطر الثاني من الاتجاه الرمزي الخالص أو

(٦٥) جميع هذه القصائد من ديوانه « رندلى » وهي في الصفحات الآتية على التوالي ١٧ و ٣٩ و ٦٣ و ٦٦ و ٨٧ و ٩٣ و ١٠٩ .

(٦٦) انظر مقالا لايلىا الحاوى بعنوان: سعيد عقل ما له وما عليه - الآداب - يونيو سنة ١٩٦١م ص ٤٤ .

(٦٧) Préface de Jaques Berque, Anthologie de la littérature Arabe Contemporaine, (٦٧) (1964), P. 22.

شبه الخالص ، والاختلاف بينه وبين « سعيد عقل » ليس اختلافاً بين مترع شعري وآخر بقدر ما هو تفاوت في درجة تأثر كل منهما بالمذهب الرمزي ، فبينما راح الأول يلهج بالنظرية الرمزية جاهداً في استخدام وسائلها الفنية ، حرص الثاني على الاحتفاظ لنفسه بقدر من الحرية مع استلهاهم روح المذهب وأصوله العامة . ومن ثم كان الفارق بينهما هو الفارق بين الاحتذاء والتأثر الطليق ، وإن اتفق الشاعران بعد ذلك في جنوحهما المشترك إلى استبطان الواقع واستشفاف الرؤيا الكلية من خلاله وفق ما كان يحاوله الرمزيون .

ولقد سبقنا إلى تسجيل هذه الملاحظة « فؤاد كنعان » في المقدمة التي صدر بها « لبنان الشاعر » حين قال : لعل أول ما يسترعى انتباهك وأنت تهتم بشعر البكي أنه لم يحاول قط أن يستن لنفسه نهجاً محدداً في الشعر ، ولا أن يسوق إليك قممياً من النظريات يجبسك فيه ويجبس نفسه^(٦٨) . كما أن « صلاحاً » نفسه قد اعترف بهذه الحقيقة اعترافاً صريحاً إذ قال : لا أؤمن بالنظريات الشعرية ، وأنا لا أتبع في النظم خطة معينة ، ولا أخضع لقواعد موضوعية ومحددة والشعر يكون جميلاً إذا كان مغموراً بطراوة البداة^(٦٩) . على أنه إذا لم يكن قد ألزم نفسه بالنظرية الرمزية مذهباً ، فقد ترك لها الحرية في أن تستلهم فلسفة هذه النظرية وخصائصها الفنية . ولنوضح هذا ينبغي أن نلقى نظرة سريعة على مفهوم الشعر عنده مقارناً بالمفهوم الرمزي .

١ - المفهوم الشعري :

والشعر عند « صلاح لبكي » : حكاية عقل يغفو وحاضر يموت على نغم يرف هناك ، حكاية اتساع الحياة في مواكب من الصور والأخيلة والأحلام والعاطفة . هنالك حالة شعرية ، هي الحالة التي تتعطل معها إلى حد ما القوى المدركة الواعية . . حالة انعتاق النفس من كل المشاغل ، وتكاثف الحياة الروحية إلى أقصى حدود الاستسلام للأحلام ، والتأمل في الصور التي يبتدعها الخيال^(٧٠) .

(٦٨) مقدمة فؤاد كنعان « لبنان الشاعر » ، تأليف صلاح لبكي (بيروت ١٩٥٤ م ص ٤) .

(٦٩) صلاح لبكي : المكشوف - السنة الخامسة - العدد ١٨٨ سنة ١٩٣٩ م ص ٤ .

(٧٠) صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص ٣٤ .

أما تقييده للحالة الشعرية بتعطيل القوى المدركة ، فهو قريب من فكرة اللاوعي عند « سعيد عقل » ، كذلك لا يختلف حديثه عن الاستسلام للأحلام عما كان يراه « بودلير » من أن الحلم ليس نقيضاً بسيطاً للواقع ، وإنما هو معادل التجربة في بصيرة الشاعر ، أو ما كان يراه « رامبو » من وجوب بناء مادة الشعر بناء حياً كما تتمثل في الأحلام^(٧١) . على أن هناك فارقاً بين دعوة سعيد عقل إلى جعل اللاوعي منبعاً للحالة الشعرية ودعوة « صلاح لبكي » إلى تعطيل القوى المدركة ، لأن تعطيل الإدراك عند أولهما إلغاء كامل للوعي ، بينما هو عند ثانيهما تخدير جزئي لا يصل إلى حد الإلغاء ، وعلى حين يستبعد الأول كل عناصر الوعي من فكرة وعاطفة وصورة يحتفظ الثاني بتلك العناصر على تفاوت في قيمتها عنده ، فالصورة — فيما يرى — « قوام الشعر » ، وهي ليست بحاجة إلى الكلام لكي تتمثلها . الصور إن هي إلا حالات نفسية حقيقية واقعية تطبق الانفراد عن اللفظ إلى حد أن الصعوبة ليست في عزلها عنه بل في إيجاد الكلام للتعبير عنها^(٧٢) .

وليس هذا هو الفارق الوحيد بين مفهومى الشعر عند الشاعرين ، لأنهما مثلما اختلفا في تقدير قيمة الصورة وأثرها في القصيدة ، اختلفا في النظر إلى عاطفة الشاعر وإلى أى مدى ينبغي أن تبرز في نتاجه . ولعلنا لم ننس أن « سعيدا » كان يعتبر العاطفة « صنم النظامين الأفاذا » وأن شعره كان يستعير من المرمر جماله وبرودته ، أما « صلاح » فقد وقف في وجه هذا الفقر العاطفي مؤكداً حق الشاعر بل واجبه في أن يعكس مشاعره من خلال عمله قائلًا : وإن أخش على الشعر فن برودة العاطفة وتجميدها . عندما تضعف العاطفة يفتقر الشعر ، والشاعر الذى ينجح في إنخماد عاطفته يكون قد تخلى عن أبلغ وسائله^(٧٣) .

وربما بدا بعد هذا العرض المقتضب أن « صلاح لبكي » أكثر اعتدالا في قبول النظرية الرمزية وتكييفها بما يبرز شخصيته الفنية ولا يطمر مشاعره وأشواق روحه ، وأنه كان كذلك أكثر جنوحا إلى الاهتمام بمضمون القصيدة من عواطف وأخيلة ، على حين توفر صاحبه « سعيد عقل » على الصياغة الشعرية ينحتها ويصقلها بغية استنباط

(٧١) انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 85, 92.

(٧٢) لبنان الشاعر ص ٣٥ - ٣٦ .

(٧٣) المرجع السابق ص ٣٨ .

كل قيمها الإيجابية — وتلك حقيقة لم يتحرج «صلاح» في الإفصاح عنها حين قال :
إذا كان الشكل يلعب الدور الأهم في الفنون الشكلية ، فالمضمون هو قوام الفنون
الأدبية^(٧٤) .

ذلك مجمل المفهوم الشعري عند «صلاح لبكى» يقترب في جوهره من روح المذهب
الرمزي . فإلى أي مدى التزم الشاعر بذلك المفهوم خلال الممارسة الشعرية والتطبيق ؟

٢ — تخطى الواقع واستشراف المثال :

إن التجربة الرمزية كما تبدو في شعر «صلاح لبكى» ليست إلا محاولة الذات
للتغلغل في قلب الحقيقة دون أن يمسه ابتذال الواقع ، واستبطان المحسوس للوصول منه إلى
الوحدة الكلية التي ترتد إليها مظاهر الوجود وأعراضه . وهي محاولة تشبه ما كان يطمح إليه
«سعيد عقل» مع فارق أن «صلاح لبكى» أمكنه التخلص من بعض رواسب النظرة
الشكلية إلى الجمال ، تلك النظرة التي وقفت «سعيد عقل» — أحياناً — عند تناسب
الأضواء والخطوط والألوان في الواقعة المحسوسة ، وأن تجاربه — تجارب صلاح — كانت
تنبض بأنين ذاتي وكآبة مبهمه غامرة جعلت شعره أقرب إلى قلب المتلقي ومشاعره ، بينما
انطوت عواطف زميله تحت كثافة الألفاظ وبريقها الأملس .

ويتضح ولع «البكى» باستبطان المحسوسات واستشفاف الوحدة الكلية من خلالها لو
ألقينا نظرة على قصيدته «ليت» ، وفيها يتمنى أن يستوعب الأنغام والألوان والطيوب وشتى
مظاهر الطبيعة حتى ينفذ منها إلى الجمال الأزلي :

ليت لي أستوعب النغمة في الضوء البليل
وأملئ العين بالألوان من كل أصيل
وأشم الطيب حتى أنتهى طيب التلول
يتلقاني ويرمى بي في حضن خليل
نسم من صدر صنيى ومن رجب سهول
ليت لي أن أطوى الآجال جيلا بعد جيل
فأرى شتى الجمالات الزواهى في الأصول

والأساطير متى قامت وغنت في العقول
وربيع الأرض يفتر عن الزهر الطليل
بندى أول فجر ذر في أفق بتول
وأضم الحسن في صدرى مدى الدهر الطويل^(٧٥)

فالشاعر يدرك أن أولى درجات الإحساس بالوجود هي التعاطف معه تعاطفاً حميماً ، ومن ثم لا يقنع بأن تصافح حواسه مظاهر الطبيعة دون أن يستوعبها — كما يقول — ليصل إلى مصدرها الأول ، ثم هو — فوق ذلك — لا يكتفى بأن يعيش في حدود حاضره الزمنى العارض ، بل يود لو انقلت إلى الماضي — أو قل إلى المثال الخالد — حيث يستشرف الجمال الأصيل ، حين كانت الأساطير تقوم في العقول مقام الحقائق ، وحين كان الكون ما يزال في غضارته البكر يستقبل أول فجر ولید . هل لنا أن ندعى أن تلك النظرة المتعاطفة مع الطبيعة تستلهم ما كان يراه فرلين من أن الطبيعة معين لا ينضب من الرموز ، وأن إدراكنا لها إنما هو قصة عن التاريخ الصميم لأرواحنا ، إذ إننا لا ندرك الأشياء إلا عن طريق إحساسنا بها ؟^(٧٦) .

ونضيف أن نظرة شاعرنا إلى الحب — وهي تجربة تستغرق الكثير من شعره — ليست إلا امتداداً لهذا المستوى التجريدى الذى يبصر من خلاله الأشياء ، فالحب عنده ليس حباً عادياً يوجب طمع الوصال ويطفئه الحرمان . كما أن الحبيبة ليست امرأة من دم وأعصاب ، بل هي — كما يقول فؤاد كنعان في مقدمة لبنان الشاعر — « عالم فوقانى نسجه خيال الشاعر من أبهى أحلامه »^(٧٧) ، أو هي كما يقول الشاعر ذاته :

أنت طيب من الزهر لست من طينة البشر
أنت من دفقة الضياء على موجة السحر
نغم أنت واحد مفرد النهج والوتر
أنت لون لم ينسج الظن أحلى ولا أسر^(٧٨) .

(٧٥) صلاح لهكى : مواعيد (ديوان شعر) منشورات دار المكشوف — بيروت — الطبعة الأولى سنة ١٩٤٣ ص ١٦ — ١٧ .
(٧٦) انظر لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ — ص ٤٦٦ — ٤٦٧ .
(٧٧) انظر مقدمة « لبنان الشاعر » لفؤاد كنعان ص ٩ — ١٠ .
(٧٨) قصيدة : « أنت » من مجموعته الشعرية « مواعيد » ص ٤٥ وانظر كذلك قصيدته « أغنية » — المصدر ذاته ص ٣٩ — ٤٠ .

وإذا كانت الحبيبة هكذا : مزيجاً من الطيوب والأنغام والألوان ، وليست جسداً ينبض في عروقه الدم البشري ، فإن في هذا ما يدعونا إلى بعض الحذر ونحن نتلقى قصائد « اللبكي » العاطفية ، لأن التجربة العاطفية فيها أقرب إلى المغامرات الروحية ، كما أن الحبيبة فيها أقرب إلى أن تكون رمزاً لفكرة مثالية .

٣ - التراسل والتداعى في تشكيل الصورة الشعرية :

يستخدم « صلاح لبكى » في تشكيل صورته الشعرية ما يستخدمه الرمزيون من وسائل ، فهو يسمع - ولو بطريق التمنى - النعمة تنبعث من الضوء الندى :
ليت لي أستوعب النعمة في الضوء البليل^(٧٩) .

وهو يحس في الشدا ما يحسه في اللون الأزرق من ارتياح وسعة وهدوء :
أما حبيبي فهو ذاك الشدا كأنه طيف الهنا الأزرق^(٨٠)

وقد انتهى به المطاف إلى أن يجد في الطيب - مثلما وجد سعيد عقل في الألوان - معنى مثاليا لا يفنى ولا يمحي :

إذا يموت الورد لا يمحي إلا السنا واللون والرونق
ويخلد الطيب ، فإما جرت ريح الصبا من جانب يعبق^(٨١)

* * *

على أن أهم ما يميز الصورة الشعرية عند « اللبكي » ليس فقط اعتمادها على تراسل الحواس - وإن رأينا طرفاً منه في التماذج السابقة - بل اتكاؤها بصفة خاصة على المزوجة بين عالمي : الحس والمعنى وإضفاء صفات أحدهما على الآخر حتى يبدو شعره متشعباً بظلال شفاقة يتجاوز خلفها الواقع والوهم ، والمادة والمثال ، فيما يشبه الرؤيا أو الكشف الفني - يقول من قصيدته « رسالة » :

يا هاجري ، أين الزمان العتيق وموعد حلو وعهد رفيق ؟
أيام رويتنا الليالي منى والضوء في أقصى الفضاء السحيق
تعبث بالصباح مواعيدنا فالصبح فيما نتمنى . . غريق

(٧٩) المصدر السابق ص ١٦ .

(٨٠) المصدر السابق ص ٣٢ .

(٨١) المصدر السابق ص ٣١ .

أيام ينهل على رغبة منا فضاء بالضياء الدقيق
أو يختن حرمه أعراسنا خلف حجاب من غمام رقيق
أما ذاك الحب ، مات الذى سلسل نفسى فجر شعر طليق^(٨٢)

ولعله يبدو واضحاً أن الشاعر — منذ البداية — يقيم نوعاً من التعادل غير المقصود بين المدركات الحسية والمعاني الوجدانية ، فظلام الليل يرتوى بالمنى ، والصبح بدوره غريق فيها ، أما الحب — وهو معنى وجداني — فقد أصبحت له القدرة على أن يفجر النفس بالشعر كما يتفجر النبع بسلسال الماء . وكأن كل حالة من حالات النفس تجد من مشاهد الطبيعة ما يرمز لها ويتجاوب معها تجاوباً هو أقرب إلى الحلول الشعرى أو التصوف الفنى . ولقد تبدو الصورة عند الشاعر حسية الملامح باعتمادها على التداعى البصرى ، الذى تنطلق خلاله الصور دون علاقة منطقية واضحة ، ومع ذلك لا يستطيع الباحث — حتى فى هذه الحالة — أن يمر بمثل هاتيك الصور دون أن يلمح وراءها واقعاً نفسياً حياً ، وهو ما يمكن أن نلاحظه بوضوح فى قصيدته «سكرى» ويرمز بها إلى «الشاعر» أو «العمل الشعرى» :

تمرّ بي أخيلة هائمة وصور
دائرة فى خاطرى وخاطرى مندثر
فن هنا ومن هنا هياكل تنتشر
ومقل مطفأة يغيم فيها الحور
ومقل مقفرة شاخصة لا تبصر
تهزأ منها شفى وأدمعى تغتفر^(٨٣)

فصور تلك القطعة تنساب فى شبه تلقائية تذكرنا بتلقائية «رامبو» حين كان يستبطن ذاته عن طريق الرؤى البصرية التى تنطلق من الذاكرة انطلاقاً حراً^(٨٤) ، فالهياكل المنتشرة والمقل المطفأة والأعين المقفرة الشاخصة تبدو فى تتابعها كالمبصرات الخاطفة يلمحها الراكب من نافذة قطار ، ومع ذلك ليست هذه الصور حسية محضة لأنها صور لا يراها الشاعر فعلاً بل تنبثق من رؤاه المختزنة فى الذاكرة ، تلك الرؤى التى تنشط حين تعطل

(٨٢) مواعيد ص ٦٨ - ٦٩ .

(٨٣) السابق ص ١٩ .

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 90.

(٨٤) انظر فى ذلك :

القوى المدركة فتطفو على سطحها صور كانت حبيسة اللاوعى أو العقل الباطن ، ومن ثم يمكن القول بأن صور التداعى فى شعر « صلاح لبكى » ليست حسية إلا بمظهرها ، وأنها فى النظرة الفاحصة أقرب إلى أن تكون « حالات نفسية حقيقية »^(٨٥) على حد تعبير الشاعر نفسه . .

بقى أن نشير فى شعر « اللبكي » إلى ظاهرة ربما بدت - للوهلة الأولى - غريبة عن الشعر الرمزي ، تلك هى الوضوح النسبي الذى يطبع قصائده ، وبخاصة إذا قورنت من هذه الناحية بقصائد سعيد عقل ، بيد أن هذه الظاهرة نتيجة طبيعية لعدم اتكاء الشاعر على تصفية الشكل الشعرى كما فعل صاحبه ، فهو لم ينحن على الصياغة نحتاً وصقلاً وإيجازاً وحذفاً ومعاودة ، بحيث يبلغ الأسلوب عنده من الكثافة مبلغه عند « سعيد عقل » . وهو كذلك لم يكتف - كما اكتفى عقل - بحصر الجوهر الشعرى فى موسيقى القصيدة بحجة أن الصور والأفكار والعواطف عناصر نثرية واعية ، بل كان يؤمن بقدر من التكافؤ - أو قل التفاعل - بين الشكل الشعرى ومضمونه ، بحيث لا تنطوى المشاعر والأفكار تحت بريق الألفاظ والزخرف الموسيقى . فليس العنصر الشعرى فى بيت من الشعر وكأنما هو فى إناء أنيق يكتسب منه أناقته . وما الكلمات التى يجمعها الشاعر بمنتهى العناية إلا رموز يضعها تحت أعيننا ليحرك فينا عن طريق الإثارة النفسية بعض التمثلات representation ، ويستحيل إقصاء العاطفة عن الشعر، فهى عنصر من عناصره الجوهرية^(٨٦) .

وهذا الوضوح النسبي - أو التظليل الشعرى - الذى يسم قصائد « اللبكي » والذى يقع فى نقطة بين الوضوح الكامل والغموض المعتم لا يطعن فى انتماء الشاعر إلى الأصول الرمزية العامة ، ولا يننى تأثره بها ، فليس حتماً أن يكون مسار المذهب فى شعرنا المعاصر مطابقاً تماماً لمساره فى الآداب الأوروبية ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه فى مطالع هذا الفصل حين تحدثنا عن المفارقة بين النظرية والتأويل ، كما أن الشعر الرمزي ذاته لم يكن على درجة واحدة من حيث الوضوح والإبهام حتى يمكن استخلاص مقياس ثابت فى هذا الصدد يكون الخروج عليه خروجاً على مبادئ الرمز . وقد كان « فرلين » رمزياً ولكن شعره لم يكن من الغموض بمكان شعر « مالارميه » أو « رامبو » ، وكانت صورته الشعرية ظليلة تختلط فيها الحالة المزاجية بالحلم والواقع والشعور وانطباعات الحساسية بغية تمثيل أخص

(٨٥) لبنان الشاعر ص ٣٥ .

(٨٦) انظر المرجع السابق ص ٣٦ - ٣٩ .

العواطف . ومع هذا فإن مجرد الإشارة إلى أن هذه الصور « ظلية » يعنى أنها لم تبلغ درجة الوضوح التام^(٨٧) ، ويمكن من هذه الناحية مقارنة شاعرنا به ، فشعر « اللبكي » شعر الألوان الهاربة أكثر مما هو شعر الألوان البراقة ، وهو إن لم يصل إلى حد الإبهام فلم يهبط إلى مستوى التقرير النثرى . ولعل تلك إحدى حسناته ، ولعلها كذلك أساس كاف لتكون صلته بالرمزية كما صورناها في صدر حديثنا - « صلة التأثير المذهبي الحر » .

(٢)

الرمزية الميتافيزيقية^(٨٨)

أو

رمزية ما وراء الواقع

كتب بشر فارس عقب ظهور مسرحيته الرمزية « مفرق الطريق » (سنة ١٩٣٨م) يقول : إن ذلك الأسلوب - ويقصد الأسلوب الرمزي - إنما هو أسلوب انساق له قلعي . ورفت إليه نفسى بعد التحصيل والروية والاجتهاد وإن كان متأثراً بالرمزية الأولى ، ولا سيما بالمذهب الذى خلفته^(٨٩) . ومفهوم ذلك أن فى الاتجاه الرمزي عند « بشر فارس » - وهو مادعونه بالرمزية الميتافيزيقية - جهداً ذاتياً خاصاً ، وأنه إن تأثر بالمذهب تأثراً مباشراً فلقد أضفى عليه من روح الشرق وفلسفته مسحة صوفية رقيقة تذكرنا بالشاعر الرمزي الألماني « رينر ماريا ريلكه » الذى اتخذ من شعره وسيلة إلى النشوة الصوفية^(٩٠) ، وإن لم

(٨٧) انظر لاندواج المبهم بالمحدد عند فرلين :

J. Stewart; Poetry in France and England, P. 144 - 146.

(٨٨) العنصر الميتافيزيقي أو النفاذ من الواقع إلى ما وراءه أهم ما يميز محاولة بشر فارس فى الرمزية ومن ثم كان طبعياً أن فدعوها بالرمزية الميتافيزيقية وهى صفة أطلقها باورا على ما فى النظرية الرمزية من عناصر غيبية - انظر :

The Heritage of Symbolism, P. 12.

(٨٩) بشر فارس « فى المذهب الرمزي » - الرسالة - العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨م - ص ٧١٢ .

(٩٠) انظر بخصوص ريلكه :

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 96.

ثم انظر كذلك مقال بشر فارس السابق الذكر ، وفيه يصف ادجار جلاد « رمزية بشر » بأنها « بيئة التأثيرية والتعبيرية وأنها تتميز بالبصيرة الشرقية » ص ٧١٣ .

يكن للأول ما للثاني من قدرة على الرؤيا الكونية الرحبية .

والحق أن رمزية « بشر فارس » ترجع إلى نزعتة التجريدية ، ومحاولته الميتافيزيقية لاستبطان المحسوس ورد العالم المتكثر إلى الذات ، أكثر مما ترجع إلى حرصه على استنباط القيم الموسيقية والصوتية في لغة الشعر كما كان يفعل آباء الرمزية ، أى أن رمزيته نظرة فلسفية إلى النفس والكون قبل أن تكون نظرية فنية في الأداء الشعري .

ومما يؤكد هذه الحقيقة أن محور الصراع في مسرحياته أو جوهر التجربة في شعره يكاد يتركز حول معان تجريدية محضة كالعقل والشعور والجسم والروح والمادة والمثال ، وبعبارة واحدة : حول المفارقة بين حياتنا المنطقية الواضحة وحياتنا الباطنية المبهمة . وذلك ما يشير إليه المؤلف في مقدمته للمسرحية الآنف الذكر — وهي مقدمة هامة لفهم اتجاهه الرمزي — إذ يقول : ليست الرمزية ههنا موقوفة على الرمز بشيء إلى شيء آخر ، ولكنها فوق هذا استنباط ما وراء الحس من المحسوس ، وإبراز المضمير ، وتدوين اللوامع والبوادر بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه ، الخلق اختلاقاً بكد أذهاننا ، طلباً للعالم الحقيقي الذي اضطرب فيه رضيعنا أو لم نرض : تدهشنا ظواهره وتروعنا بواطنه ، وتعجزنا مبادئه — عالم الوجدان المشرق والنشاط الكامن والحماد المتأهب للتحرك ، إلى ما يجري بينها من العلاقات الغربية والإضافات التائهة في منعطفات الروح ومثاني المادة ، يشترك في كشفها الإحساس الدفين والإدراك الصرف والتخيل المنسرح »^(٩١) .

وإذن للعالم الحقيقي في نظر بشر فارس طريقان يتفقان حسب الغاية : تخطي المحسوس ، والانعطاف تجاه حياتنا الباطنية بكل ما فيها من مجاهل وأعماق ، أو قل إنهما جناحان لعملية واحدة ، لأن تخطي المحسوس يتم في الآونة التي تنطوي فيها الذات باحثة في خفايا الروح وزوايا النفس عن ذلك العالم الحقيقي . وتلك نظرة مثالية تحتذى ما كان يحاوله الرمزيون من نقل الإحساس بالعالم الخارجي منعكساً على صفحة الذات الشاعرة .

ولأن هذه الحالات الذاتية مبهمة بقدر ما هي سريعة الانطفاء ، فإن على الشاعر أن يحاول امتلاكها بوسائل مماثلة : باللمع الشعرية الموحية وليس بالبسط والتوضيح . لأن « مثل هذا الشيء — على حد تعبيره — لا يفصل ولا يعلل . ولكنه يعرض خطفاً »^(٩٢) . أى

(٩١) بشر فارس : مقدمة مسرحية « مفرق الطريق » ملحق مقتطف مارس سنة ١٩٣٨ م ص ٥ - ٦ .

(٩٢) السابق ص ٦ .

أن غموض التعبير في تلك الحالة راجع إلى غموض موضوعه ، بالإضافة إلى أن في الإبهام ذاته لذة الاكتشاف التدريجي لا يعطيك محصوله دفعة واحدة ، ولا يبوح إلا بعد طول أناة : « كل شيء لاحق بعالم الفكر طال عهد نشأته واستوائه ، لا ينقاد للذهن دفعة واحدة ، بل على الذهن أن يتأني له يستشفه وفي ذلك من اللذة ما فيه »^(٩٣) . ونضيف من جانبنا أن « بشر فارس » ليس له من هذه الفكرة إلا رداؤها الخارجى ، وأنها تكاد تكون ترجمة لقول ما لارميه « تعيينك للشيء هو حذف ثلاثة أرباع لذته . لأن اللذة الحقيقة تكمن في الاستكشاف التدريجي »^(٩٤) .

وإذا كانت الرمزية — فيما يرى بشر فارس — أن يبدأ الشاعر من المحسوس ليرتد إلى الذات فيعبر عن أعماقها الداجية المتغيرة تعبيراً يماثلها إيماء وإبهاماً فماذا يكون الرمز الأدبي ؟ هل هو نوع من التشبيه أو الكناية ؟ إن المجاز بأنواعه يرتكز على الفكر الذى يلتقط أوجه الشبه بين المحسوسات ، ومن ثم يقصر عن آفاق الرمز التجريدية ، « وبعيد أن يكون الرمز لوناً من التشبيه أو الكناية إلى غير ذلك من ضروب المجاز ، للذهن فى وضعها ثم قبولها الحظ الأعلى . بل هو — أى الرمز — صورة ، أو قل سرب صور جزئية ينتزعها المنشئ من المبدول كما تنتزع الأشكال من هيئات الموجودات على مرقم رستم موفور الحواس مشغول الخيلة ، محدث القلب ، يعد الملموس منبثق الانطلاق إلى عالم أمثل »^(٩٥) .

ومن هذا يتبين أن الرمز الأدبي — كما يرى بشر فارس موافقاً بذلك المفهوم المذهبي الدقيق — أسلوب صوري يرتكز فيه الشاعر على الواقع لينطلق منه بعد ذلك إلى ما فوق الواقع ، ولذا ليست وظيفة الرمز أن ينقل إليك أبعاد الأشياء وهيئاتها كاملة ولكن وظيفته أن يوقع فى نفسك ما وقع فى نفس الشاعر من إحساسات « حتى أن الأشكال ربما تبدو ناقصة أو مختلقة أو ماثلة تتردد عند حدود المعقول لمن لم يكن موطأ الفهم لها مرهف البصيرة »^(٩٦) . ولقد حاول « بشر فارس » تطبيق هذه المقدمات الرمزية على نتاجه . فجاء شعره — فى جملة — محاولة دائبة لتخطى المنظور الكثيف إلى ما وراءه من معان تجريدية دقيقة .

(٩٣) السابق ص ١٠ .

(٩٤) نقلا عن خليل هندارى : مذهب السبويليسم أو الشعر الرمزي — الرسالة — العدد ٣٣ سنة

١٩٣٤ م — ص ٣١٨ .

(٩٥) مقدمة مفرق الطريق ص ٦ .

(٩٦) السابق ص ٧ .

وهو من الشعراء القلائل الذين تتميز معظم قصائدهم — على تباعد تواريخها — بوحدة التجربة الكلية التي تربط بينها . وما قصائده : « حرقه » (١٩٤٢ م) و « إلى زائرة » (١٩٤٤) و « وحى » (١٩٤٦) و « إلى فتاة » (١٩٤٧) م إلا سلسلة من الوثبات ذات الإشراق الصوفي يسجل فيها الشاعر أطوار رحلته عبر عالم غيبي غامض نرى طرفاً منه في قصيدته « حرقه » حيث يقول :

سَمِ التَّوَقُّ ضِجَّةَ الْحَسِّ فَاسْتَشْرِفَ الْأَفَقَ
بَادِرْتَهُ الشَّمْسُ بَاغِيَةً الشُّوقَ تَعْتَنِقُ
أَلْهَبْتَهُ الضَّحَى فَأَوْدَى بِهِ الْقَوْتَ فِي الشَّفَقِ
الْغَوَايَاتِ وَلَدَ أَنْفَاسَ عَذْرَاءَ تَحْتَرِقُ^(٩٧)

فكان ذلك العالم الغيبي عالم مرصود يقترب منه الشاعر فيحترق برجوم شموسه اللاهبة ، لأنه عالم روحاني محض لا يستطيع هو بكثافته الجسدية أن يتحمل كل لطفه فيخر صريعاً على أرض الحس ، وكأنه عذراء برح بها الحنين فاستسلمت إلى شرك الغواية . غير أن هذا العالم المثالي إذا لم يكن ممكناً أن يملكه الشاعر تملكاً تاماً فإن بوسعه — على الأقل — أن يلمح وميضه العابر ، وأن يوحى بهذا الوميض عن طريق العمل الشعري — ذلك ما نستشفه من قصيدته « وحى » حيث يقول :

رَبِّ فَجَزَ تَسَوَّرَ الْوَهْمَ فِيهِ إِلَى الْفَضَا
فَأَخْلَا عَارِفٌ بِفَيْضٍ مِنَ اللَّطْفِ مَتَّضِي
لَقِيفِ الْغَيْبِ مِنْ رَهَافَةٍ مَا خَفَ مُؤَمِّضَا

حتى إذا انحسر فجر المشاهدة أو « الكشف » بلغة المتصوفة ، وأفاق الشاعر من نشوة الوصول ، أخذ يذيب خواطره المثالية في شعره ما لهذه الخواطر من شفافية ونقاء :

فَصَحَا صَاحِبَ الرِّقَى خَاشِعَ الْجَفْنِ مُرْمَضَا
ذَوَّبَ الْوَمِضَ فِي إِنْاءٍ مِنَ الشَّعْرِ أَيْضَا^(٩٨)

هكذا يتردد الشاعر بين شوق إلى الانفلات من قيود المحسوس ، وانخفاق في امتلاك

(٩٧) قصيدة « حرقه » — الأديب — تشرين الأول سنة ١٩٤٢ الجزء العاشر من السنة الأولى ص ١٨ .

(٩٨) مجلة الكاتب المصري — مايو سنة ١٩٤٦ م (مجلد ٢ العدد ٢٨ ص ٦٠) .

العالم المثالي المنشود إلا ومضاً أو إيماء . وفي هذه الحيرة العاصفة بين الواقع والمثالي تتحول أنغامه إلى ضراعات يبتهل بها إلى عالم الروح أن يفصح عن نفسه ، أو «يجود بالشروح» كما يقول :

بصريني يا « وضوح » ثروة القطب الخطير
أنا في وهج الفتوح يقط لـكن حسير
خفّ بن كشف طموح وكبا فهم كسير^(٩٩)

فالشاعر يرمز بتلك الفتاة التي أطلق عليها «وضوح» إلى الروح المتشوفة إلى عالم المجردات المحضة ، وهو يضرع إليها أن تكشف له عن خبايا ذلك العالم — أو ذلك القطب الخطير — بكل خصوبته وعمقه وغناه ، لأنه عالم يعجز عن اكتناحه الإدراك العقلي فيقع حسيراً كسيراً .

والحق أن الرؤيا الكلية التي تطلع إليها « بشر فارس » تجربة لا ينقصها الطموح ، غير أن أدواته الفنية — من لغة وموسيقى — لم تكن في مستوى طموحه ، ومن ثم كان جفاف بعض شعره وضحالة إيحاءاته واعتساف ألفاظه وتراكيبه^(١٠٠) . ومن ذلك قوله في قصيدته « وحي » :

حسب السر أن كاشفه كفّ مبغضاً
فالتوى مولعا هلوعا ، وسرعان ما قضى
عف عن نفضه النسيم ، وغنى وخفّضاً
هفّه ندبة الصبايات حُمّت على رضا^(١٠١)

فهو يريد أن يصور كيف يحاور أفكاره المثالية — أو السر — حتى يقبس منها الومضة الخاطفة ، ثم كيف تتبدد هذه الومضة بسرعة لأن من طبيعتها ألا تطول ، وكيف يعقد الشاعر بينه وبينها صلة حميمة فيها من الصباية ما في صلة الحب بالمحبوب ، وفيها كذلك من اللذة قدر ما فيها من الألم . غير أن الألفاظ التي يستخدمها للإيحاء بهذه الفكرة جافة جامدة ، وبعضها لم يأت إلا لتكملة البيت كقوله « مبغضاً » في نهاية البيت الأول ،

(٩٩) قصيدة « إلى فتاة » — الكاتب المصري — مارس سنة ١٩٤٧ م (مجلد ٥ العدد ٢١٨ ص ٢٤٧) .

(١٠٠) سبق أن لاحظ قريباً من هذه الملاحظة — انطون كرم في كتابه « الرمزية » ص ١٢٨ ، ١٣٠ .

(١٠١) الكاتب المصري — مايو سنة ١٩٤٦ م — ص ٦٠١ .

كما أن بعضها الآخر نثرى لا روح فيه كقوله « وسرعان ما قضى » فى نهاية البيت الثانى ، على حين يبدو التكلف فى ألفاظ وتراكيب البيت الأخير . والأبيات جملة تفتقر إلى الإشعاع والمواءمة الصوتية والسياقية ، كما يعوزها بخاصة النبض الموسيقى الموحى ، الذى كان أبرز خصائص الأداء الرمزي .

حقيقة قد استطاع « بشر فارس » أن يغنى معجم الشعر الرمزي بما وهبه من ألفاظ وتعبير استمدتها أساساً من تراثنا الصوفي « كالسكر » و « الوجد » و « القطب » و « الفتوح » و « الكشف » و « العرفان » و « الفيض » و « السر » و « اللطف » . وحقيقة كذلك أنه حرص على تجديد العلاقات الوصفية والإضافية فى لغة الشعر ، فقرأنا فى قصائده أمثال هذه التعبيرات : « الشأن الطريح » ، « الشمس الباغية » ، « الوسواس الرزين » ، « السر الملعون » ، « الحج الأبلج » ، « ضجة الحس » ، « شجا الرقى » ، « قدسانية الجزع » — وغير ذلك مما يغنى فيه التمثيل ولا يفيد الحصر . ولكنه برغم هذا لم يوهب الحساسية الكافية بالصياغة الشعرية لغة وصوراً وإيقاعاً ، ولئن كان الغموض والرهق اللفظي فى النموذج السابق قد ستر بعض ما فيه من قصور فإنه لم يستطع أن يحجب ما فى هذه الأبيات من تكلف ونثرية معاً :

عاد من قطب الظنون من سنا أوج عفيف
مثل زهو فى الغصون لم يروضه الخريف
بصرينى « يا وضوح » — ثروة القطب الخطير^(١٠٢)

فالتحمل واضح فى وصف الأوج بالعفة ، بالإضافة إلى ما فى وصف القطب « بالخطورة » من تلقائية دارجة لا جهد فيها .

الصورة الرمزية فى شعر بشر فارس : المفارقة . المماثلة . التشخيص :

أشرنا سابقاً إلى أن الفارق بين الصورة والرمز إنما هو فارق فى درجة كل منهما من التجريد وليس فارقاً نوعياً ، وأن الصورة تكون رمزية بقدر ما فيها من الرؤيا الذاتية التى لا تقف عند حدود التشابه الحسى بين الأشياء ، بل تتجاوزها إلى ملح الإيقاعات الخفية التى تربط بين حالات النفس ومشاهد الوجود ، حتى لتغدو الصورة كما يقول « ازرا باوند » « مظهراً لمركب

(١٠٢) من قصيدة « إلى فتاة » — الكاتب المصرى — مارس سنة ١٩٤٧ م — ص ٢٤٧ .

عاطنى وعقلى فى لحظة من الزمن» (١٠٣) .

وقد فطن بشر فارس إلى ما يقرب من هذه الحقيقة ، فلم يلجأ فى تشكيل صوره الشعرية إلى التقاط العلاقات الخسبة بين الأشياء ، بل ركز اهتمامه فى اكتشاف صلاتها النفسية ، وفى تلك الحالة قد يتولد النقيض من النقيض من حيث إن المعول حيثئذ ليس على وجه الشبه الظاهرى بل على الوقع النفسى ، فنبرات العصفور شجية حنون ، ولكن العصفور إذا تغنى فوق الأطلال الخربة لم يبق من عذوبة تغريده إلا كما يبق من الأهازيج حين تصافح أذن المكلم . والزهور عطرة مسكرة ، ولكن رائحتها الفواحة إذا تنسمها مجروح القواد أصبحت زفرات محمومة تشبه نذير المقدور بالنسبة للسادر المغرور — ذلك ما يقوله الشاعر فى قصيدته « أشباه وأضداد » (١٠٤) .

نبرات العصفور	عند أطلال الدور
مثل أهزاج الحور	فى سماع المصدور
وازفير المصدور	بين زهر مخمور
كنذير المقدور	فوق جمع مغرور

فن الواضح فى تلك الأبيات أن الشاعر يبنى صوره على المفارقة بين أشياء لا تضاد بينها بحسب الظاهر كنبرات العصفور ، وأطلال الدور ، ثم على المماثلة بين أشياء لا تماثل بينها حسب الظاهر كزفير المصدور ونذير المقدور ، وفى كليهما كانت نفسية الشاعر هى المقياس .

ونضيف إلى ذلك أن الشاعر لم يكتف فى تكوين صوره بما أسمىناه بالمفارقة والمماثلة النفسيتين بين بعض المحسوسات وبعضها ، بل حاول إقامة مثل تلك العلاقات بين عالمى المجردات والماديات ، وذلك عن طريق بعث الحياة فى المعانى وتشخيصها بإلباسها صوراً ليس لها من عالم الحس إلا شكله ، وإن كان محتواها نفسياً محضاً ، وفى تلك الحالة قد تتعقد الصورة وتتسع حتى لتغلو رمزاً أو أشبه بالرمز ، وهو ما نلمسه فى قصيدته « السم » (١٠٥) :
حيث يقول :

(١٠٣) انظر : Austin Warren & René Wellek, Theory of Literature, P. 192.

(١٠٤) الأديب — يناير سنة ١٩٥٢ م — الجزء الأول — السنة الحادية عشرة — ص ٨ .

(١٠٥) المقتطف يناير سنة ١٣٩٥ م — المجلد ٨٦ ص ٢٣ .

جرح بغى حتى ثمل وسال ينكر الملل
لاطفته ، وكلمها أتيت آسوه ثقل
لما عصا على ، فارقضت أساليب الحيل
شدته من فرط يأسى بضمادة الأمل
ثم طويت أمره حتى حسبه اندمل

ولكن رياح الذكرى ما تلبث أن تهب على هذا الجرح المتمرد فتذكى ناره من جديد :

هوت على جرحى فذابت فوقه على مهل
فانتفض الجرح ، وجاش في مطاويه النغل

فالشاعر يعاني حالة من الوجد العنيف الثائر يجسدها في صورة جرح طال عليه الأمر دون أن تنجح في شفائه ملاطفة أو مواساة ، حتى إذا ما علله الشاعر بالأمل نكأته الذكرى فتقبح وانتكس . وإذن ليس الجرح هنا جرحاً واقعياً وإنما هو تجسيم رمزي لحالة وجدانية ، وهو جرح في طوايا الروح وليس في أغلفة الجسد . وقد حرص الشاعر منذ أول بيت على أن ينبهنا إلى هذه الحقيقة ، فعدم الملل والتذرع بالأمل وهبوب الذكريات ، كلها صفات لا يتسم بها جرح حقيقي، وإنما هي أطوار نفسية تتعاقب على ذلك الجرح الوجداني الذي يرمز إليه الشاعر .

ولئن كان «بشر فارس» قد وفق أحياناً في استخدام ظاهرتي التجسيد ، والتشخيص ، لتصوير حالات تجريدية تستعصى على التعبير المباشر ، فإنه كان يتعسف فيهما أحياناً دون ضرورة فنية . ولنتذكر مرة أخرى ما نلح في ترديده من أن التجاء الرمزيين إلى التعبير غير المباشر لم يكن رغبة في اللعب بالألفاظ ، بل كان وسيلة إلى الإيحاء بما يعجز عنه التعبير المباشر^(١٠٦) ، غير أن بعض شعرائنا لم يدرك هذه الحقيقة ، فكلفوا أنفسهم وقراءهم شططا ، ولم يسلم شعرهم من افتعال شكلي لا يشف عن أبعاد نفسية أو كونية . ومن ذلك قول بشر فارس في النموذج السابق أنه شد « جرحه » بضمادة الأمل ، فإضافة « الضمادة » هنا إلى الأمل تزيد لفظي لم يلجأ إليه الشاعر إلا بغية المطابقة الشكلية بين « الشد » و « الجرح » و « الضماد » - وقريب من هذا قوله :

امض عن شأني الطريح على مسلك زلق^(١٠٧)

فتشخيصه « للشأن » — وهو معنى مجرد — في صورة انسان ملقى في طريق زلق ،
تشخيص لا يخلو من تكلف ، ولا يزيد محصوله عما لو قال « إن حظى عاثر » ، مع
فارق أن الجملة الأخيرة تؤدي معنى البيت في أبسط العبارات وأوجزها .

الرمز النموذجي :

يلاحظ الباحث في شعر بشر فارس جنوحه الغالب إلى « الرمز » المكون من صور
مركبة ، وعدم اقتصره على الصورة الجزئية المعتمدة على تراسل الحواس أو تبادل المدركات ،
وهو في هذه الناحية يختلف عن كل من « سعي عقل » و « صلاح » لبكى في
اكتفائهما أحياناً برمزية الصورة عن رمزية القصيدة .

وثمة رمز يكثر تردده على قلم الشاعر ، عنيينا بذلك : صورة الخريف حين يعترى
مظاهر الطبيعة فيحيلها إلى معالم شاحبة ، ويستبد بالنباتات والأشجار فيثول بها إلى أشباح
جرداء ، ويندرو أوراقها المصفرة في مهب الرياح فلا يبقى منها على شيء . وتلك صورة
نبصرها في أكثر من قصيدة لبشر فارس ، فهي في قصيدة « الذكرى » (سنة ١٩٣٤) ،
وفي قصيدة « الخريف في برلين » (سنة ١٩٣٦ م) ، وفي قصيدة « إلى عواد » (سنة
١٩٤٥ م)^(١٠٨) ، مما يدل على ثباتها في وجدان الشاعر رغم تقدم الزمن . ولعلها
قد وافقت هوى في نفسه لما فيها من قدرة على الإيحاء بما كان يحسه من شيخوخة مشاعره
وعجزه عن التحليق إلى حيث عالمه الروحي المنشود ، فليس الخريف إذن إلا قالباً رمزياً
لأحاسيس الشاعر ، وهو خريف عاطفي وليس مجرد ثوب ترتديه الطبيعة في فصل من
فصول السنة ، ذلك ما نحسه في قصيدته « الخريف في برلين »^(١٠٩) ، وهي مكونة من
مقطوعتين يقول الشاعر في أولاهما :

صفرة عضت رُواء الورق

صفرة الويل وطول الفسرق

(١٠٧) قصيدة « حرقه » — الأديب — تشرين الأول سنة ١٩٤٢ ص ١٨ .

(١٠٨) نشرت هذه القصائد على التوالي في : المقتطف يناير سنة ١٩٣٤ م ، المقتطف أكتوبر سنة

١٩٣٦ م ، الأديب مايو سنة ١٩٤٥ م .

(١٠٩) المقتطف أكتوبر سنة ١٩٣٦ م ص ٢٧٢ .

من دعابات الخريف الأخرق
ورق ضنّ بظل الرونق
هزلته مُضنيات القلق
بعد ريعان اخضرار عبق
يا صفرة الورق . في الخريف

فنحن نحس منذ البداية بأن الشاعر لا يحدثنا عن خريف حقيقي ، لأن الويل وطول الفرق والقلق — وهي صفات خلعتها الشاعر على الورق — إنما هي صفات إنسانية يختص بها الوجدان والشعور مما يصرفنا على التو إلى المعنى الالهي الذي يشف عنه الرمز ، فما الورق إلا قلب الشاعر الحزين أو عواطفه الهرمة ، وما الخريف إلا ذلك العجز الذي يشعر به كلما استشرف عالم المجردات المحض . وما يرشح حدسنا هذا قول الشاعر في المقطوعة التالية مباشرة :

طلب القلب هواة الترق
غصبه الدفء حتى الرق

فالقلب هو الذي جذبته نوازع الغواية فأنحرف عن الطريق ، وسلبته دفء الوصول حتى وقع في براثن خريف لا يرحم .

ونكاد نجزم بأن الشاعر قد تأثر في هذه القصيدة وأمثالها بالشعراء الرمزيين الذين غدت الطبيعة على أعلامهم صورة متحركة ورمزاً خفيفاً متموجاً يعبر عن القوانين الخالدة . ونخص منهم الشاعر الفرنسي « بول فرلين »^(١١٠) ، فله قصيدة يتغنى فيها بالخريف ، ويتصور نفسه فيها وريقة ذابلة تحملها الرياح — التي يرمز بها الشاعر إلى الذكريات — فتدروها في مهب العواصف . والتشابه بين القصيدتين واضح سواء في الهيكل العام للرمز ، أو بعض صورته الجزئية^(١١١) .

تلك خلاصة الاتجاه الميتافيزيقي في الرمزية العربية المعاصرة ، يتضح منها حرص « بشر فارس » على فلسفة المذهب وأصوله العامة ممتزجة بنبض شبه صوفي ورغبة روحية

(١١٠) انظر : لانسون : تاريخ الادب الفرنسي ج ٢ (ترجمة ذ . محمود قاسم) ص ٤٦٦ .

(١١١) انظر ترجمة لقصيدة فرلين بقلم « علي محمود طه » في : سهيل أيوب : علي محمود طه : شعر

ودراسة ص ١٧٣ .

دائبة في تجاوز الواقع المحسوس إلى ما وراءه ، ولعل هذه الناحية في شعره هي التي حددت التزوع الميتافيزيقي باعتباره التسمية المثلى لهذا الاتجاه الرمزي . على أنه — كما أشرنا سابقا — لم يكن موقفاً تاماً من حيث اكتمال الصياغة الفنية التي تشف عن هذا المحتوى التجريدي ، فجاء بعض شعره ثرياً لا جهد فيه ، بينما انطمر بعضه الآخر تحت زخرف أنيق يصل إلى حد التكلف . فلئن نجح — كما يقرر انطون كرم — في « مجازاة الرمزيين من الناحية التجريدية ، وحقق قسماً من خصائص هذا الشعر فسمى إليه ، فإنه عجز عن بلوغ ما بلغوا إليه لعدم وقوفه على فن الأداء » (١١٢) .

(٣)

رمزية التعبير

ونعني بها الاستفادة من وسائل الرمزية في التعبير والصياغة الجزئية دون التأثير بأصولها المذهبية أو فلسفتها العامة . وللباحث أن يستشعر بعض الحرج في دراسة هذا الاتجاه التعبيري ضمن التيارات الرمزية المعاصرة ، لأننا نعلم أن الرمزية لا تتحقق بالعلاقات الجزئية بين الكلمات ، وأن الصورة تستمد معناها الرمزي من الأسلوب كله (١١٣) . هذا فضلاً عن أن المذهب بحدوده التي قرناها كان انعكاساً لنظرية في الوجود والفن ، ولم يكن نمطاً تعبيرياً مجرداً . غير أن هذا التحرج لا مكان له إذا تذكرنا أن أيّاً من اتجاهات الرمزية في شعرنا المعاصر لم يصل إلى مرحلة المذهبية الكاملة، وإن حاولها بعضهم ، ثم إذا تذكرنا أن من سنعرض لهم تحت ما أسميناه « برمزية التعبير » قد تأثروا قليلاً أو كثيراً بما قرأوه من نماذج رمزية ، وبعضهم ممن عرف في الحقل الأدبي بأنه رمزي المتزع « كحسن كامل الصيرفي » (١١٤) .

(١١٢) انطون كرم : « الرمزية » ص ١٢٨ .

(١١٣) انظر : عدنان الذهبي : سيكلوجية الرمزية — مجلة علم النفس (المجلد ٤ العدد ٣ ص ٣٦٥) .

وكذلك : ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ٢ ص ٩٧ .

(١١٤) على سبيل المثال يقول أحمد زكي أبو شادي في تصدير الألهان الضائعة للصيرفي: للصيرفي شاعر

بيدع ، بعيد الخيال ، روما نطق النزعة غالباً ، رمزي أحياناً — ص ٦ .

والحق أن « أبا القاسم الشابي » لم يكن يعبر عن رأى فردى ، بل كان يعبر عن فكرة شبه عامة لدى المجددين من شعراء أبولو — وهم الذين جنحوا إلى رمزية التعبير — حين فسر الرمزية بأنها : نزعة لا تريد من الشاعر إلا أن يتحدث للناس من وراء السحاب أو ملفوفاً في مثل الضباب ، ولا تتطلب منه إلا كلاماً مبهماً لذيذاً شبيهاً بالموسيقى في لغتها الغامضة التي كلما أصغى لها السامع حركت في نفسه ضروباً من الحس والتصور والخيال غير ما حركت من قبل ، وعبرت له في كل لحظة تعبيراً جديداً لا تنتهى ألوان المتعة والطرافة فيه ^(١١٥) ، وذلك فهم غائم للنظرية الرمزية يقف منها عند حد التعبير اللفظي أو « الكلام المبهم اللذيد » حسب تعبيرات الشابي ، وهو فهم إن لم يصرح زملاؤه بمثله ، فإن شعرهم يثبت أنهم لم يكونوا بعيدين عنه كثيراً .

وفي داخل إطار رمزية التعبير تشعبت ميول المجددين ، فجنح « حسن كامل الصيرفي » إلى الصورة القائمة على التراسل الحسى ، ثم إلى المثل الرمزي ، مع الدقة في اختيار الألفاظ والأنماط الموسيقية الموحية ^(١١٦) . بينما اهتم « محمود حسن اسماعيل » بالتعبير عن المحتوى الرومانتيكى في إطار شبه رمزي — وما هو برمزي — ، وانصرف جهده غالباً إلى تجريد الصورة أكثر مما انصرف إلى بناء القصيدة الرمزية المكتملة ، وعلى قلمه تكتسى الطبيعة حركة وحيوية مصدرهما التشخيص ، والمزج بين المادى والمعنوى ، واسقاط المشاعر على جزئيات الواقع الجامدة ^(١١٧) . هذا على حين تنحصر مخايل الرمزية عند « على محمود طه » ، في النغم الموحى ، وتظليل بعض الصور الشعرية ، وتصفية بعضها الآخر بحذف أدوات التشبيه منه ^(١١٨) . وقد أخذ عليه بعض النقاد — الدكتور شوقي ضيف — تركيز اهتمامه في الأصوات والألفاظ والألحان واعتماده « على الانفعالات الموسيقية وما تثيره في نفوس القراء ، وكأنه فهم أن الشعر حلقات من الذبذبات الصوتية ، وليس من الضروري

(١١٥) النص ورد في مقدمة ديوان « الينبوع » لـ أحمد زكى أبى شادى ونقلناه عن : عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ص ٢٨٩ .

(١١٦) انظر مثلاً قصيدته : « ظمآن » — « الألحان الضائعة » (مطبعة التعاون — القاهرة سنة ١٩٣٤م)

ص ٤٨ .

(١١٧) انظر مثلاً : قصيدته « نار الغروب » — ديوان « أين المفر » (الطبعة الأولى — دار الفكر

العربي سنة ١٩٤٧م) ص ١٤٣ .

(١١٨) انظر مثلاً قصيدته : « البحر والقمر » و « أندلسية » في ديوانه « شرق وغرب » (الطبعة

الأولى — دار إحياء الكتب العربية — سنة ١٩٤٧م) ص ٣٥ ، ٥٣ وكذلك — انطون كرم : الرمزية ص ١٨٠ .

أن يسند هذه الذبذبات أى معان عميقة أو حوافز نفسية. ولعل ذلك ما جعل شعره يخلو من التجربة النفسية بمعناها الصحيح ، فقد عاش معيشة لفظية فى شعره ، وخذعته هذه المعيشة بألحانها عن نفسه فاستسلم لها ولأمواجها ، حتى أنسته حقائقه العاطفية والعقلية ، ومن هنا كنت تشعر ازاء كثير مما تقرأ له أنه لا يتعمق نفسه وقلبه ، إنما هى صور لفظية تتراعى فى شعره» (١١٩) .

ولنا أن نقول ان اتكاء على محمود طه على الألفاظ والموسيقى الشعرية إذا صح أن يكون موضع ملاحظة، فهى فى اعتبار النظرية الرمزية ملاحظة محسوبة للشاعر لا عليه ، فقد كان الرمزيون لا يتطلبون فى الشعر أكثر من تلك النشوة الصافية التى تشبه ما نحس به ازاء النغم الموسيقى، ولا تتحقق تلك النشوة بغير إبراز القيم الصوتية والإيقاعية فى الشعر (١٢٠). ولم نرد بمن أشرنا إليهم من شعراء التعبير الرمزي أكثر من أن نمثل لتلك الظاهرة بأوضح نماذجها ، ولم نقصد إلى الحصر ، لأننا نعلم أنها قد تفشت على أقلام شعرائنا المعاصرين بدرجات متفاوتة. ويستطيع الباحث أن يلح مخايلها فى بعض الصور الشعرية عند « ابراهيم ناجى » و « محمد عبد المعطى الممشى » ، كما يستطيع أن يتخطى حدود الشعر المصرى ليلتقط بعض أصداء تلك الظاهرة التعبيرية فى شعر « أبى القاسم الشابى » من تونس « وأمين نخلة » فى لبنان ، « وعمر أبى ريشة » و « نزار قبانى » فى سوريا .

وخشية الإطالة سنوجز القول فى أهم الخصائص الفنية التى تجلت فيها رمزية التعبير ، مكتفين بأبرز نماذجها ، إذ كانت الغاية من هذه الدراسة تصوير الهيكل العام للرمزية المعاصرة ، مع التجاوز عن التفاصيل الثانوية غير المؤثرة .

(١) بناء الصورة : التراسل . التجسيد . التشخيص :

يرى الرمزيون — وفى مقدمتهم بودلير — أن الانفعالات التى تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسى ، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذى يترك اللون أو تخلفه الرائحة ، ومن ثم يصبح طبيعياً أن تتبادل المحسوسات ، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى ، بل لقد يضفى الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات

(١١٩) د . شوق ضيف : دراسات فى الشعر العربى المعاصر (دار المعارف — القاهرة ط ٢)

المعنويات على الماديات ، فما الطبيعة إلا « معبد ذو أعمدة حية » ، كما يقول بودلير ،
وهي بهذا الاعتبار رموز لحالات النفس وخفايا الوجود^(١٢١) .

فإذا ما اقتربنا بهذه الفكرة من شعراء رمزية التعبير لم نخطئ . بعض نماذجها فيما بين
أيدينا من نتاجهم .

١ - في قصيدة « الضحكة النشوى » يقول الصيرفى .

الضحكة النشوى موج من النور
في حوض باللور فواتن الحور
تستعذب اللهوا في سحره المغرى
بالأعين الظمأى كالشدو والنجوى
من فم عصفور بالعطر مسحور^(١٢٢)

فالتراسل بين صوت الضحكة وأمواج النور والعطر واضح في هذه الأبيات رغم
أن الشاعر أورده على طريقة التشبيه ، ولم يمزج فيه بين المعطيات الحسية مزجاً تاماً . على
أن أهم ما يميز الصورة الشعرية عند « الصيرفى » ليس فقط بناؤها على تراسل معطيات
الحواس من أصوات وعطور وألوان ، بل إنها لتتجاوز ذلك أحياناً إلى ما يعرف بتراسل
المدركات ، ونعنى به نقل صور العالم الخارجى ومرائيه من مواطنها ومجالاتها المعهودة فيما
يشبه التداعى البصرى . ومن أوضح نماذج ذلك قوله في قصيدة « سحر صوت » :

إن غرد البلبل في هداة الأسداف
وصفق المجذاف في صفحة الجدول
فصوتاك المرسل أنغامه أطياف
تطوف فى دلّ فى مرقص الليل
كشرّد الأحلام ، براقعة الأجسام
من عالم الوهم^(١٢٣)

(١٢١) السابق - ص ٦ .

(١٢٢) حسن كامل الصيرفى : ديوان « صدى ونور ودموع » (الطبعة الأولى ، الشركة القومية للطباعة

والنشر - القاهرة ١٩٦٠) ص ٢٢٢ .

(١٢٣) المصدر السابق ص ١٩ - ٢٠ وانظر كذلك من نماذج اعتماده على التشخيص والتداعى :

قصيدة « الظل المنحسر » ص ٢٦٨ - ٢٦٩ - المصدر ذاته .

فبدلاً من أن يستمع الشاعر إلى أنغام الصوت يبصر فيها أطيافاً تتحرك في دلال، وبدلاً من أن يكون مجال هذه الحركة مكاناً متحيزاً محدوداً — كما هو المألوف — يتحول الليل كله إلى مرقص تجول خلاله هذه الأطياف براقاة الأجسام، رغم أنها أطياف وهمية. وبنقل المدركات من مجالاتها الطبيعية على هذا النحو استطاع الشاعر أن يضعنا بإزاء صورة لاهى وهمية بجثة، لأن بعض عناصرها واقعي، ولا هي حقيقية بجثة، لأن العلاقات القائمة بين هذه العناصر علاقات ذاتية، فهي بين الوهم والحقيقة وليست أحدهما بعينه. والواقع أن الشاعر في تشكيل هذه الصورة وأمثالها يمتاح من رؤاه البصرية المخترنة في الذاكرة، ذلك أن إحساساتنا إحساسات تمثيلية، فقد يثير فينا الصوت صورة من الصور، وهذه بدورها تستدعي سلسلة أخرى من الصور والألوان وهكذا. على أن الفارق بين «الصيرفي» في هذا المقام وبين شاعر «كرامبو» فارق جذري، لأن سيطرة الوعي في الصورة التي بين أيدينا لا تخفى رغم مسحتها التجريدية، كما أنها لم تبلغ حد التصفية الكاملة، فما زال التشبيه فيها هو الأساس، وهو ما يجعل تراسل المدركات فيها شكلياً خالياً من تلك الرؤيا الكونية التي يشف عنها التراسل الرمزي الحقيقي.

٢ — ونظفر في شعر «محمود حسن اسماعيل»^(١٢٤) بنمط آخر من أنماط التراسل، ونعني به تبادل المادى والمعنوى، وانتزاع أحدهما من مجاله ونقله إلى مجال الآخر. صحيح أنه لم يتخل — مع ذلك — عن تراسل معطيات الحواس، فرأينا الصوت في شعره يشبه العطر:

تنساب من قلبي أناشيدها كالعطر من فجر الربى الحالم^(١٢٥)

ثم رأيناها يتصف بما تتصف به الألوان والمطعومات فينعتة الشاعر بالسواد والمرارة:

وتأويهة في الليل سوداء مرة تفزع في قلب الدجى كل نائم^(١٢٦)

(١٢٤) اقتصرنا من نتاج الشاعر على دواوينه الثلاثة الأولى: أغاني الكوخ (١٩٣٥م) وهكذا أغنى (١٩٣٨م) وأين المفر (١٩٤٧م) — وقد صدر له أخيراً عن دار العروبة ديوان بعنوان «قاب قوسين» (١٩٦٤م)، وذلك بعد أن كادت ملامح هذا البحث تكتمل، فلم يكن ممكناً أن نعرض له، رغم أنه يمثل ذروة التحام الشاعر بنفسه بحثاً عن الحقيقة، وإن كانت تحكمه — مع ذلك — نزعة فكرية ومنطقية تبدو على استحياء، وليس فيه ذلك الذهول العميق الذي لمحنه عند الرمزين في سعيهم وراء المطلق والجهول.

(١٢٥) من قصيدة «على باب الهيكل» — أغاني الكوخ (يناير سنة ١٩٣٥م) ص ١٠٣.

(١٢٦) من قصيدة «دنيا أدمع ومآتم» — هكذا أغنى (القاهرة سنة ١٩٣٨م) ص ١٥١.

أما الشدا فيتحول إلى شراب يتحساه الشاعر :

أتحسى شذاك من سجوة الظل ، وأقتات مزعج الذكريات (١٢٧) .

ورغم ذلك يظل التراسل بين المادى والمعنوى من أبرز الظواهر الفنية التى تميز شعر محمود حسن اسماعيل . وقد يكون مألوفاً أن يلجأ الشاعر إلى تعريف المعنوى بتشبيهه بالمحسوس أو تجسيده فيه ، ولكن الجديد أن شاعرنا لم يقتصر على ذلك ، فإذا بالمحسوس يتحول على قلمه إلى معنى مجرد ، وكأن انحناءه على ذاته قد أدى فى النهاية إلى أن يتساوى المعنوى والمحسوس فى نظره ، بحيث لم يعد ثانيهما أعرف من أولهما كما هى العادة ، ومن هنا ساع بالنسبة له أن يشبه الفلاح « بالحكمة العمياء » ، أو أن يجعل الآذان آثاماً مغلفة :

هذى المسامع آثام مغلفة وخدعة ذهبت بالصمت تغوينى (١٢٨)

أو أن يجعل نار القبيظ فى الصيف أشبه بالخزى الذى ينهش ضمير الآثم :

وينفخ كالحداد نارا شرارها تناهش خزى فى ضمير ملعم
مشيت بها حيران أشبه خاطراً بقلب ملول جازع اليأس مظلم (١٢٩)

ولست أدرى - رغم طرافة الصورة - أى واقع نفسى يربط بين الحالتين ، فبعيد ما بين احساس الانسان بالقبيظ وشعوره بالخزى ، وربما كان هذا سر ما بين عناصر الصورة - فى أول البيتين - من تنافر .

أما تحول المعنوى إلى مادى أو تعريفه به ، فيتجلى فى التجاء الشاعر إلى تجسيد بعض المعانى والمشاعر والباسها ثوباً حسياً ، ثم تجاوز ذلك أحياناً إلى تشخيصها فى هيئات وأوضاع إنسانية تضفى على الصورة بعض الظلال كما تمنحها حيوية وحركة ، فـ « الصورة - كما يقرر تيندال Tindal - إلا تجسيد لفظى للفكر والشعور » (١٣٠) .

على أن تجسيد المعانى أو تشخيصها لا يرد عند الشاعر على نمط واحد، فهو تارة بسيط

(١٢٧) السابق ص ١٦٨ .

(١٢٨) المرجع السابق ص ١٥٦ .

(١٢٩) من قصيدة « جلاد الظلال » - ديوان أين المفر (ط ١ سنة ١٩٤٧م) (دار الفكر العربى)

ص ٣٠ .

W.T. Tindal, The Literary Symbol, P. 105.

(١٣٠)

يعتمد فيه على الوصف المباشر أو العلاقات المجازية من تشبيه حذف أداته ثم أضيف فيه المشبه به إلى المشبه ، أو استعارة تخيلية . ومن ثم كثرت في شعره أمثال هذه التعابير الجزئية : الشعاع الخنوق ، الأمانى المبعثرة ، كأس الأبدية ، ضباب المستحيل — فجاج الفكر ، دخان الأسى ، رفات الأحلام ، أفنان الغدر . إلى غير ذلك من التراكيب البسيطة التي لا تشف في كثير من الأحيان عن أبعاد نفسية ذات قيمة .

وهو تارة أخرى تجسيد أو تشخيص مركب يعتمد فيه الشاعر على استقصاء أطراف الصورة^(١٣١) ، أو الاستطراد فيها بترك الفكرة الأساسية والانسياق في تصوير ما تشبهه مما يضمنى على شعره نوعاً من الغموض ، مبعثه وقوع الشاعر تحت اغراء الصور الثانوية التي تتدفق على قلمه فيستطرد إليها متخلياً لبعض الوقت عن المحور الأصلي للصورة . ولعل قصيدته « الشك »^(١٣٢) من أبرز نماذج تلك الظاهرة ، وفيها يصور تجربة حب قضى عليه شك الحبيبة فيمن تحب .

ذريني في جنات وهمى محررا	لظاهن أشهى من رباك الجميلة
فقد كنت روضاً يانعاً ، كل زهرة	لديه أرى في عطرها رأس حية
وأسمع فح الشك تحت ظلاله	كما يسمع اللحن الرخيم بضجة
ففيه أفاع للظنون غريبة	تطل مع الأضواء من كل زهرة
وتزحف من أليك يحفنيك ساحر	رهيب الذرى تخشى حماه تيمنى
رياحينه صفر العبير سواهم	ترعرعن من سقيا ضلال وريية

فالظنون في نظر الشاعر تتجسد أفاعى يسمع حفيفها ، ويرى رؤوسها الغريبة تطل مع كل نظرة من نظرات الحبيبة ، غير أنه لا يكتفى بذلك حتى يجعل من جفنيها أياً تزحف منه تلك الأفاعى المستريية ، ثم يتطرق إلى الحديث عن رياحين هذا الأيك وأغانيه وطيوره وأدغاله فيما يناهز الثمانية أبيات ، وبعد هذا المطاف يعود إلى الشك مرة أخرى ليقول :

فما روضك المدعور الا هياكل	أقيمت بها للشك أكبر خيمة
وخيم فيها وحده ، وبيابه	من الزنج عملاق شديد التهافت
على وجهه من سيرة الموت دهشة	وإن كان حيا ، فهو حى كيت

(١٣١) سبق أن لاحظ الدكتور محمد مندور كثرة اتكاء الشاعر على هاتين الخاصتين : انظر : في الميزان الجديد (ط ١) ص ٥٧ ، ٧٣ .

(١٣٢) أين المفر — ص ٢٤٣ وما بعدها .

ولئن كان قتل الظنون للعاطفة شبيهاً من حيث وقعه النفسى بفحيج الأفاعى أو العملاق الزنجى الذى يشبه الموتى ، وكانت الصورة - بهذا الاعتبار - قائمة على أساس وجدانى ، فإن الشاعر كان يقع أحياناً فيما يعرف « بالوهم الصورى » الذى يجمع فيه بين البعيد والبعيد دون رابطة حقيقية ، أو مع الاقتصار على الرابطة الحسية المحضة .

والوهم Fancy - فيما يرى كولردج - هو القدرة على جلب صور متباينة لشبه ما فيها بينها ، وفيه يكتفى بالصور والإحساسات المفككة التى تقوم على مجرد التذكر وتداعى المعانى ورعاية الروابط الحسية الظاهرة^(١٣٣) وهو يختلف عن التداعى الرمزى فى أن الأخير يشف - رغم تلقائيته الظاهرية - عن آفاق نفسية يقصد الشاعر إبرازها ، بينما يحرص الأول على تجميع صور لا علاقة بينها سوى مجرد الصدفة أو الاقتران الخارجى أو وجه الشبه الحسى .

فحين ينتزع الشاعر من النخيل ، وقد سكنت أعاليه فى قبط الصيف ، صورة صوفى أُلحد فجمدت أطرافه بعد أن كانت ترتعش تبتلا إلى الله فإنه لا يتجاوز بذلك لمح وجه الشبه الحسى بين النخيل والصوفى من حيث اتصاف كل منهما بحركة يعقبها سكون ، دون أن تكون هناك وشائج حقيقية بين الطرفين - ذلك ما نراه فى قصيدته « جلاد الظلال » :

وأُلحد صوفى النخيل ، فما أرى	به هزة كانت إلى النسك تنتمى
لقد كان رعاش الأيادى تبتلا	إلى الله ، لم يدنس ، ولم يتأثم
ولم يحن ذنباً يبتغى عنه توبة	مع الناس يدعوها بكف ومعصم
أما قام فى الفجر الرطيب مؤذنا	يصيح بتكبير على العقل مبهم
فما باله أصغى ، وأصغت ظلاله	كمنتظر حكم القضاء المحتم ^(١٣٤)

ويأخذ بعض الدارسين - عدنان الذهبى - على الشاعر أمثال هذه التشخيصات الحسية ، ذاهباً إلى أنها ليست إلا نوعاً من المجاز الذى لا رمزية فيه ، لأن الشاعر فى تشبيهاته « لا يخرج - كما يقول - عن مستوى المحسوسات يشبه فيه واحداً بالآخر ، هذا التشبيه الذى مهما بلغ من العمق ومن القوة ومن الجمال وهن الحياة ، يظل فى مستوى المحسوسات .

(١٣٣) انظر : احسان عباس . فن الشعر (ط ٢ بيروت سنة ١٩٥٩م) ص ١٥٠ وكذلك : د : محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٨٧ - ١٥٦ ، ٩٠ وكذلك : الأستاذ عمر الدسوقي : فى الأدب الحديث ج ٢ (ط ٤) ص ٢٤٨ . وكذلك

(١٣٤) أين المفرص ص ٢٨ - ٢٩ .

Tindal, The literary Symbol, P. 38.

ونحن نقول إن الشرط الأساسي — والذي ليس بالوحيد أيضاً — لقيام الرمزية هو المزج بين المستويين الفرديين للرمزية ، مستوى المعنويات ومستوى المحسوسات» (١٣٥) .

ونحن نتحفظ على هذا التعميم الذي أسرف فيه الناقد رغم سلامة ملاحظاته في جملتها ، فلقد سبق أن رأينا كيف يتراسل المادى والمعنوى على قلم الشاعر ، كما رأينا بخاصة كيف يلبس الأسى والأحلام والأمانى والشك أردية حسية مجسدة ، ولكننا — مع هذا — لا نبرىء الشاعر من الوقوف في عديد من صوره عند حد التوهم أو اللمع الحسى لوجه الشبه ، وتلك — فيما نعتقد — ثغرة أفضت إلى ثغرة أخرى هي : تنافر وقع أطراف الصورة في النفس ما دام الشاعر يكتفى بمجرد التماثل الخارجى ، ونلاحظ ذلك على وجه التحديد في قصيدته « عاهل الريف » وفيها يبتش « للثور » ويصور كيف ينوشه السوط ويفرى جلده ، وتلك صورة موحشة قاسية ، ولكن الشاعر لا يجد غضاضة في أن يشبهها « بالصلاة » مع بعد ما بين الصورتين نفسياً ، لأنه لاحظ أن حركة السوط في هويته شبيهة — من حيث الظاهر — بسجود المصلى ، كما أن جلد الثور يمثل في تلك الحالة ما يشبه المحراب !! :

يا ثور كيف غزتلك أسواط الورى وتقطعت في جانبيك جلودها
مردت على كتفك محراباً إذا صلت به يفري حشاك سجودها (١٣٦)

* * *

ولم يكن تنافر الوقع النفسى لطرفى الصورة هو النتيجة الوحيدة لوقوف الشاعر عند التشابه الحسى ، بل أدى ذلك إلى ظاهرة أخرى ، هي ولع الشاعر بالصور التعليلية ، التى تفسر فيها مظاهر الطبيعة تفسيراً يقوم على الاستطراف أكثر مما يكشف عن حقيقة نفسية أو كونية ، فالزهرة التى تنكمش أوراقها وتتدلّى في حر الصيف لم تطرق إلا حداداً على عطر الصباح ! وحائرة من عالم الزهر أطرقت حداداً على عطر الصباح الململم (١٣٧)

أما « المراكبية » الذين يشدون حبال السفن على شاطئ النيل وهم يرتدون ثياباً تكشف عن صدورهم ، فإن أغانيهم ليست إلا استغاثة ضالة لم تجب ، وهم من أجل ذلك قد شقوا جيوبهم :

(١٣٥) عدنان الذهبي : أين المفر — مقال بمجلة الأديب — تشرين الأول سنة ١٩٤٨ م ص ٦٣ .

(١٣٦) هكذا أغنى ص ١٢٩ .

(١٣٧) أين المفر ص ٢٥ .

شدوا واستجاروا وخاب النداء فغاصت خطاهم وشقوا الجيوب^(١٣٨)

ومع ما في الصورتين من طرافة ، فإن التعليل فيهما لا يشف عن تفسير حقيقى ، فضلاً عما به من قسر وعنت فى الجمع بين شيئين لا صلة بينهما إلا مجرد الاقتران الخارجى .

ولعلنا لسنا بحاجة إلى القول بأن نجاح المجاز ليس فى مجرد غلوه واسرافه ، « فالخيال — كما يقول بودلير — هو السبيل إلى الحقيقة^(١٣٩) » ، على أن نفهم الحقيقة هنا بمعناها الرحب نفسياً وكونياً ، وهى مطلب لا ينال بالاحالات والمجازات البعيدة .

* * *

يمكن القول — فى التحليل الأخير — إن الصورة فى شعر محمود حسن إسماعيل لم تخلص تماماً من سيطرة التوهم الذى يترأى غالباً فى التقاط المشابه الحسية ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق أن قررناه من استقصائه لأطراف الصورة وتعقبه لجزئياتها ، ثم استطراده أحياناً من جزئية إلى أخرى ، وتشقيق الصور بعضها من بعض بالاعتماد على التشابه والمجازات المركبة والمتداخلة — أمكننا أن نعثر على مفاتيح الغموض الذى يظل معظم شعره ، وهو فى عديد من الحالات غموض تركيبى وصورى أكثر مما هو إيهام إيحاءى ناشئ عن غموض أو بعد الآفاق النفسية التى يشف عنها .

٣ — وقليل ما نجد أثراً للرمزية فى الصور الشعرية عند « على محمود طه » ، فعناصر صوره وعلاقاتها حسية فى الغالب ، وقد تفوق بنوع خاص فى الشعر الذى يجارى طبعه الانبساطى السمج ، الذى يأخذ الحياة من أيسر جوانبها ، ويستمتع بلذاتها بروح أبيقورية تجمع بين التحليق الشعرى والوصف الحسى المرفه ، فشعره فيما يرى الدكتور محمد مندور ليس ضجيج ألفاظ فحسب كما أشار الدكتور « شوق ضيف » ، وهو كذلك ليس شاعر « الأداء النفسى » كما زعم الأستاذ « أنور المعداوى » ، « وإنما الأصح أنه شاعر الأداء الحسى ، فهو بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية والتأمل الذاتى »^(١٤٠) .

(١٣٨) السابق ص ٢٠ .

(١٣٩) العبارة من نص نقله الدكتور محمد غنيمى هلال عن بودلير — المجلة — أغسطس سنة ١٩٥٩

سنة ١٩٥٩ م ص ٧٦ .

(١٤٠) انظر : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوق — الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧ م

ص ١٠٩ .

على أن هذا القليل الذى أشرنا إليه كاف فى إيضاح تأثيره بالنظرية الرمزية فى جانبها التعبيرية ، ويتجلى هذا بخاصة فى استمداده عناصر الصورة - أحياناً - من مجالات تجريدية محضة. والقارئ للمقطوعة الأولى من مطولته الشعرية ذات القالب الأسطورى والمسماة «أرواح وأشباح» يستوقفه أن الشاعر لم يتجاوز فى تكوين صوره أمثال هذه الألفاظ والتراكيب : قمة الزمن ، الأثير ، الصدى العابر ، الروح المجنحة الخاطر الحرة من وثاق الزمان ومن قبضة الجسد ، بنات السديم ، مشاهد شتى وعتها العقول وغابت صورها عن الناظر ، وجود حوى الروح قبل الوجود ، الوعي الذاكر ، الميلاد الغابر - إلى أمثال هذه الألفاظ والتراكيب ذات المحتوى التجريدى^(١٤١) .

فإذا جاء دور تشكيل هذه العناصر التجريدية فى صور شعرية مكتملة ، وجدنا الشاعر يلجأ إلى أدوات الرمزيين فى التعبير الشعرى من تراسل بين الحواس ثم بين الماديات والمعنويات ، فهو يرتشف الضياء :

ويبتدر النجم فى أفقه فيرشفه قطرة من ضياء^(١٤٢)

وهو يسمع الموسيقى فى العشب والندى والظلال :

وتبعنا على خطى الفجر موسيقى من العشب والندى والظلال^(١٤٣)

أما عوالمه الشعرية ، فعوالم ملونة ، ولكن ألوانها تكاد تكون ذاتية محضة ، لأنها من «اللانهاية» ! :

عوالم جياشة بالمنى ودنيا بأهوائها تضطرب^(١٤٤)
من اللانهاية ألوانها مشعشة بالندى المنسكب

وتموت الأصدااء فى خياله وكأنها كائن حتى :

ونخلت الحياة وضوضاءها تموت على الأرض أصداؤها^(١٤٥)

(١٤١) انظر المقطوعة الأولى فى المطولة الشعرية : أرواح وأشباح (ط ٣ دار إحياء الكتب العربية - القاهرة سنة ١٩٤٥م) ص ٤٢ - ٤٣ .

(١٤٢) السابق ص ٨٠ .

(١٤٣) على محمود طه : ديوان شرق وغرب (ط ١ دار إحياء الكتب العربية سنة ١٩٤٧م) ص ٢٢ .

(١٤٤) أرواح وأشباح ص ٨٤ .

(١٤٥) السابق ص ٩٠ .

وتضج البلاهة من حوله — وهى معنى من المعانى — فكأنها طفل أرعن :

تضج البلاهة من حوله وينظر كالصنم المبتسم^(١٤٦)

كما تنتقل على قلمه الأشياء من مواطنها المادية المعهودة إلى مجالات وجدانية جديدة ،
حتى ليصبح قلبه عيوناً تنفجر بنار المشاعر وتغدو خواطره شهباً تخترق أسداف الأبدية ،
ذلك شأن الشاعر كما يراه على محمود طه :

فى عقله حركات الزمان مصورة وحدود المكان
وفى قلبه أعين ثرة بها النار طاغية العنفوان
وفى كل خاطرة نيزك يشق سناه حجاب الزمان^(١٤٧)

* * *

وفى بعض الأحيان كانت المراثيات تغيم أمام عينيه ، وتظلل الصور بغلاف ذى
وجهين : وهم وحقيقة ، حتى لا يدرك أواقع ما يراه أم رؤيا :

أو حقا أنت ذى أم أنت ذكرى أم رؤى تمرح فى دنيا الأغاني
وبنان هزت الأوتار سكرى أم شفاه لمست روح الزمان^(١٤٨)

فبين الحقيقة والذكرى والرؤى تردد مخيلة الشاعر وتفقد الصورة تخومها وأبعادها
الحسية . وإذا كان تظليل الصورة على هذا النحو يذكرنا بلوحات « فرلين » الشعرية
فإننا نلاحظ فى الوقت ذاته أن بعض نماذج « على محمود طه » كانت تتجاوز حدود
التأثر الواعى المتحفظ — وهو ما نريده — إلى الاحتذاء الذى ينزلق بصاحبه إلى التكلف .
ونحن نقول هذا وفى اعتبارنا أن الشاعر قد ترجم نظماً قصيدة فرلين المعنونة « فى الحريف » ،
وأن مخايل هذه القصيدة تبدو فى عديد من صوره ، وبخاصة فى قصيدته « منها » ،
« إليها » وفى مطولته الشعرية المشار إليها آنفاً (أرواح وأشباح) ، ففيها جميعها تتجسد
صورة الزهرة الذابلة بعد أن عدت عليها رياح الحريف الهوج فأسقطت أوراقها ، وتلك
لوحة نجدها — مع بعض تفصيلاتها — فى قصيدة « فرلين » كما ترجمها شاعرنا^(١٤٩) .

(١٤٦) السابق ص ٧١ .

(١٤٧) السابق ص ٨٣ .

(١٤٨) قصيدة « لحن من فينا » ديوان — شرق وغرب ص ٥١ .

(١٤٩) انظر ترجمة قصيدة فرلين ثم القصيدتين المشار إليهما فى مجلد يضم شعر على محمود طه نشره =
الرمز والرمزية

وقد لمح الدكتور محمد مندور قريباً من هذه الحقيقة حين قال : ولقد تحس من حين إلى حين أن الشاعر يصدر عن مذهب أدبي بعينه (يقصد المذهب الرمزي) ، وهذا جميل ولكن على أن يصدقنا القول ، فبودلير مثلاً يكثر من الجمع بين المتناقضات كقوله : « النور القائم » وما شاكل ذلك ، ويأتى شاعرنا فيقول :

وأحفر بعد الردى قبره هناك على قمة الهاوية
وأغرس فى قلبه زهرة من الشر راوية نامية

ونحن نترك « زهرة الشر » فقد قالها بودلير ، بل هى عنوان ديوانه ، ولكن ما « قمة الهاوية » ؟ وهل لها حقيقة صورة واضحة فى خيال الشاعر أم هى صنعة المذهب .

ولقد يحدثنا فرلين حديثاً سهلاً ساذجاً مؤثراً صادقاً عن بؤسه وقد أخذت تتقاذفه بقاع الأرض كورقة ميتة ، وقد يخبرنا « بانتحاب قيثاره الحريف فى أذنيه » ، فيأتى شاعرنا يقول :

إذا ما هوت ورقات الحريف أحس لها وخزات السنان
وقيثارة الريح ما لحنها سوى الريح فى جفوة أو حنان ؟

يا لله ! ولم هذا التهويل والجرى وراء المعانى المقتسرة البعيدة الحالية من كل صدى إنسانى « (١٤٩) » .

وتلك ملاحظة فيها من التفصيل ما يغنى عن كل تعقيب ، رغم أن حدة لهجتها كادت تطمس معالم الحقيقة فيها .

٤ - وفى قصيدة النارنجة الذابلة « لمحمد عبد المعطى الهمشرى » يبدو جملة أثر نظرية العلاقات الرمزية "correspondances" ، حيث يغدو العطر فى لون القمر ، كما يصبح اللحن بلون الفضة . أما الأسى فيتجسد وادياً تسكنه روح الشاعر ، ومنه تهفو على النارنجة الذابلة تنهل من أريجها الأبيض وكأنه خمر تذاق ، وليس عطراً يشم - ذلك ما يقوله الشاعر مخاطباً « نارنجته » :

= مع دراسة تمهيدية الأستاذ سهيل أيوب بعنوان : « على محمود طه : شعر ودراسة » (دار اليقظة العربية - دمشق سنة ١٩٦٢) ، ص ١٧٣ ، ٥٠٩ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ .

(١٤٩م) د . محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقي - الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧ م

ص : ٩٦ .

هيهات لن أنسى بظلك مجلسي وأنا أراعى الأفق نصف مغمض
خنقت جفوني ذكريات حلوة من عطرك القمري والنغم الوضي
فانساب منك على كليل مشاعري ينبوع لحن في الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادي الأسى لتعب من خمر الأريج الأبيض^(١٥١)

على أن الشاعر يتجاوز هذه الومضات الرمزية إلى حيث يوفق في تكوين بعض الصور التجريدية المركبة ، والتي تنبثق من ذهول شعري يشبه الحلم ، وفيها يبصر مراثيات خيالية تذكرنا بما كان يخلقه « رامبو » من أوهام ، وما كان يتخيله « وليم بليك » من رؤى خرافية تتمثل فيها الملائكة والشياطين كائنات حية ترمز إلى نوازع روحه وأشواق ذاته ، أما « الهمشري » فيرى حدائق في الشفق وفي مسارح القمر والفجر :

بين الدجى واحمرار شعه الشفق النور يرقص في عيني ويأتلق
لاهدأة تسعد الحيران ، لاسنة تفرعيني بها ، قد شفها الأرق
فلا أرى غير أحلام مكوكبة وغير رسم سماء بات يحترق^(١٥١)

ثم يسترسل في رسم رؤى خياله وصور أحلامه ورموز عقله الملهب قائلاً :

ذهلت في حلم غاف وخيل لي أنى عبرت طريقاً كلها ظلم
لم يغشها من بنى الإنسان مقتحم قبلي ، وما وطئت أرضاً بها قدم
تحف دغلا تشير النفس وحشته الصمت يحكمه والليل والأجم^(١٥٢)

فتلك الصورة — كما ترى — — أشبه بالحلم حيث لا يرتكز إلى سطح الواقع ، وهي أدنى إلى الرمز منها إلى التصوير ، فإلى الطريق المظلمة والدغل الموحش والصمت والليل والأجم إلا رموز لأعماق نفس الشاعر وسرديتها الملتوية وعوالمها الكثيفة الغائمة ، ومن ثم فإن هذه العناصر التي تدل في الأصل على مدلولات واقعية ، ليست واقعية إلا بظاهرها ، أما الصورة في جملتها فهي سياحة وهمية تشبه رحلات الشعراء الرمزيين في ذواتهم بحثاً عن المثال أو الحقيقة .

(١٥٠) انظر نصاً لهذه القصيدة في : د. محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري — الحلقة الثالثة

ص : ٧ وما بعدها .

(١٥١) انظر في بليك : بول دوتان : الأدب الأنجليزى ص ١٠٤ .

(١٥٢) النص منقول عن : د. محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الثالثة ص ١٧ .

٥ - ولئن كان محمود حسن إسماعيل قد جسد في بعض صوره بعض المعاني ، ووقف في الكثير منها عند حد التقاط العلاقات الحسية ، وفنتته مظاهر الطبيعة فراح يسبغ عليها خصائص الإنسان الحي فإذا هي تشكو وتتألم وتهمس وتحس كما يحس البشر (١٥٣) ، فقد كانت الطبيعة بمعناها الرحب منبعاً استمد منه « إبراهيم ناجي » الكثير من صوره ، ولكنها - وهذا هو الفرق بينه وبين صاحبه - لم تكن تعنيه في ذاتها بقدر ما كانت تعنيه بوصفها وعاء لأفكاره ومشاعره وحالاته النفسية بعامة . فإن كانت الطبيعة الجامدة قد أصبحت على قلم « محمود حسن إسماعيل » طبيعة حية ، فإن ذاتية « ناجي » قد غدت هي الأخرى واقعاً حياً ، ومن ثم لم يكن غريباً أن نراه يشرب الوهم - على حد تعبيره - وأن يتعلل بالحال ، ويمجد الأمانى « بيضاء » تارة و « عرجاء » تارة أخرى و « غرقى » مرة ثالثة ، وأن يحس - حين عاد إلى دار الأحبة المهجورة في قصيدته « العودة » - أنفاس السأم ، ويرى أشباح الليل والبلى ويسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة - قائلًا :

موطن الحسن ثوى فيه السأم	وسرت أنفاسه في جو
وأناخ الليل فيه وجثم	وجرت أشباحه في بهو
والبلى أبصرته رأى العيان	ويداه تنسجان العنكبوت
صحبت يا ويحك تبدو في مكان	كل شيء فيه حي لا يموت
كل شيء من سرور وحزن	والليالى من بهيج وشجي
وأنا أسمع أقدام الزمن	وخطى الوحدة فوق الدرج (١٥٤)

ونلاحظ أن التشخيص الصورى في الأبيات السابقة مباشر وبسيط ، لأن الشاعر قد حرص فيه على أن يحدد المشاعر والمعاني التي جعلها موضوعاً للصورة ، فهي « السأم » و « البلى » و « السرور » و « الحزن » و « الزمن » و « الوحدة » ، على أنه في أحيان أخرى كان يدع الصورة حرة طليقة الإيحاء دون أن يصرح بالحالة النفسية التي تشير إليها ، حيثئذ يجتاز التعبير الرمزي طور البساطة إلى طور التركيب ، إذ تغدو الصورة تجسيدا غير مباشر يعتمد على الخلدس أكثر مما يعتمد على الإفصاح :

(١٥٣) انظر نماذج لهذه الظاهرة قصائد « الشادوف » و « عاهل الريف : الثور » و « راهب النخيل : الغراب » و « سنيلة تحتضر » و « هكذا قال النورج » و « القمر » في صفحات ١١٨ ، ١٢٦ ، ١٧٩ ، ٢٢٩ من ديوانه « هكذا أغنى » ثم صفحة ٨٨ من ديوان « أين المفر » .

(١٥٤) ديوان « وراء الغمام » - مطبعة التعاون - القاهرة سنة ١٩٣٤م ص ١٩ وما بعدها .

لا تكلنى لذلك الأبد الأسود فى قاع مزبد اللج قائم
لا تكلنى لهوة تعصف الأشباح فى جوفها وتعوى السيامم
لا تكلنى إلى جناح عقاب فى ضلوعى محلق الرعب جاثم^(١٥٥)

والأبيات يقولها الشاعر مخاطباً حبيبته الهاجر ، ومن ثم ليس صعباً أن نحدثس بإيحاءات (الأبد الأسود) و (لهوة) و (جناح العقاب) ، فهى ليست إلا شعور الحب المهجور بالخوف من غد لا أمل فيه ، ومن وحدة تفتقد الأنيس ، ورعب يستشرى فى الضلوع ويمد عليها جناحه الأسود .

على أن شاعرنا لم يسلم هو الآخر من الاعتساف فى بعض صوره . وإذا كنا قد رأينا - فيما سبق - نمطاً من الوهم الذى يجمع بين المحسوس والمحسوس دون رابطة حقيقية ، فإننا نرى هنا نمطاً من الوهم الذى يشخص الحالة النفسية فى ثوب فضفاض لا ينسجم على قدها ، ففى قصيدة (الأطلال) يحس الشاعر بالسأم حتى ليرى أشباحه من حوله ، وذلك مشروع فى منطق الفن والنفس ، ما دام الإنسان فى لحظات الذهول الغامر قد يرى مشاعره ويحسها كما يرى ويحس غيرها من معالم الواقع . غير أن التكلف أن يرى الشاعر هذه الأشباح وقد أخذت ترقص وتثنى فوق جثة الهوى الصريع ، معولة نادبة فوق قبر الأمل ! :

ألمح الدنيا بعينى سُم وأرى حولي أشباح الملل
راقصات فوق أشلاء الهوى معولات فوق أجداث الأمل^(١٥٦)

وبالإضافة إلى التنافر بين الرقص والعويل ، فإن رمزية الصورة لا تعنى أن تكون تشبيهاً ينصرف فيه الشاعر إلى المشبه به ، ولكنها تعنى الإيحاء ، والإيحاء ليس عتاً لفظياً أو اقتساراً . قارن - على سبيل المثال - هذه الأشباح الراقصة المعولة بقول بودلير فى قصيدة ترجمها « ناجى » نفسه : يا ألى ! أعطنى يدك ، وتعال من هنا «^(١٥٧) ولنتأمل ما فى تلك الصورة الأخيرة من ألفة حميمة يعقدها الشاعر بينه وبين الألم ، وما فيها كذلك من بساطة لا تطغى الإيحاء ولا تتعارض معه .

(١٥٥) إبراهيم ناجى : ديوان الطائر الجريح - قصيدة بعنوان (زانا) دار المعارف - القاهرة - دون تاريخ - ص ١٠ .

(١٥٦) إبراهيم ناجى : ديوان (ليالى القاهرة) (مطبعة الفكرة - القاهرة - سنة ١٩٤٣) ص ٤٢ .

(١٥٧) بودلير : قصائد من ديوانه « أزهار الشر » - ترجمة : إبراهيم ناجى - قصيدة بعنوان « قطوف » ص ٩٦ .

٦ - ونختم رحلتنا في التعبير الرمزي بالصورة ، مشيرين إلى الشاعر السوري عمر أبي ريشة ، الذي تراءى الرمزية في بعض تعابيره الجزئية وصوره ، وعلى قلمه ترد أمثال هذه التراكيب : حجرة العدم ، الحزن الساجي ، المسربل بالوقار ، جباه الأنجم ، جفون الظلم ، وليمة البغي ، زنود الحريف ، كما تتشخص معاني الدمار والوهم والموت في مثل قوله :

قفي قدمي إن هذا المكان يغيب به المرء عن حسه
لقد تعبت منه كف الدمار وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه ويتحرر الموت في يأسه^(١٥٨)

وترمقه السلوة - وكأنها كائن حي - بالنظر الشرر :

كم سلوة ناجيتها فانشت ترمقني بالنظر الشرر^(١٥٩)

ولعل قصيدته « الحزان الأكبر »^(١٦٠) نموذج واضح لتأثره بالنظرية الرمزية في جانبيها التعبيري والنفسي ، ففيها تتمثل الحالات النفسية في أشقات من المحسوسات والرؤى ، وفيها كذلك تتداعى الصور البصرية والمدركات ، كما تغلفها بعمامة مسحاة من الظلال التي لا تبلغ حد الإبهام الرمزي الصافي .

(ب) الاستعارة الرمزية والرمز :

ونضيف أن هذه الزمرة من شعرائنا ، فوق تأثرها الرمزي في التعبير والصور الجزئية ، كانت تلجأ أحياناً إلى ما أسميناه بالكناية أو الاستعارة الرمزية allegory ذات الصور المركبة ، وفيها يعمد الشاعر إلى تجسيد المعاني المجردة في أشكال حسية ، بحيث يمكن مع ذلك تفسير جميع حركاتها وكلماتها تفسيراً مجرداً^(١٦١) . ومن اتكثوا على هذه الخاصة الفنية (حسن كامل الصيرفي) في أمثال قصائده : « موت البلبل » و « السحابة المغفرة »

(١٥٨) من قصيدته « طلل » في مجموعته الشعرية المسماة « مختارات » (منشورات المكتب التجاري بيروت) ص ٤٨ - ٥٠ .

(١٥٩) المصدر السابق ص ٢٠١ .

(١٦٠) الحزان الأكبر فيها ليس إلا العقل الباطن حيث يقذف بمكوناته الغامضة حين يتعطل الإدراك -

انظر : المصدر السابق ص ١٩٥ وما بعدها .

(١٦١) تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٥٦٠ .

و « الغيرة »^(١٦٢) ، وكذلك « إبراهيم ناجي » في مثل قصيدته « القافلة الصغيرة »^(١٦٣) ،
و « محمد عبد المعطى الهمشري » في مطولته الشعرية المسماة « شاطئ الأعراف »^(١٦٤) ،
وجميعها قصائد تترجم الأفكار والمعاني المجردة إلى لغة تصويرية ليست قيمتها في ذاتها ،
بل فيما تشير إليه من معان يمكن للمتلقى أن يدركها في غير ما جهد ، وغالباً ما يكفيه الشاعر
هذا العبء فيصرح له بما يقصده ، ومن هنا كان قصور أمثال هذه الاستعارات عن
مستوى الرمز الحق في شمول إيحائه وعمقه .

غير أن الإنصاف يقتضينا أن نشير إلى بعض القصائد النادرة التي تجاوزت حدود
الاستعارة الرمزية إلى حيث أصبحت على مشارف الرمز أو قريباً منه ، ونحن نقول هذا وفي
اعتبارنا قصائد « كالتمثال » « لعل محمد طه » ، و « عاصفة روح » « لإبراهيم ناجي »^(١٦٥) ،
و « ظمآن » « للصيرفي » ، وهذه القصيدة الأخيرة يمكن اعتبارها نموذجاً تقاس عليه
نظائره — ويستهلها الشاعر بقوله :

ظمآن أطلب ريباً من جدول سلسال

ولا نكاد نحس في البداية بأن الشاعر يتحدث عن جدول غير واقعي ، فهو يجري
— ككل الجداول — حراً حرية الشلال ، وهو يتدفق بين الربوع وتحت الدوالي
والنخيل والأزهار . غير أنه ما يلبث أن يشف عن مستواه التجريدي غير الحقيقي حين
يقول الشاعر :

ينساب	كالعلم	حلوا	ما بين	أصنى	ظلال
مياهه	من	نور	تطفو	عليه	لآل
ونبعه	من	فؤاد	من	الكدارة	خال
تهوى	النجوم	إليه	من	برجها	المتعال

(١٦٢) القصيدتان الأوليان من ديوانه « الالحان الضائعة » ص ٤٣ ، ٧٣ ، أما الثالثة فن ديوانه
« صدى ونور ودموع » ص ١٥٥ .

(١٦٣) من ديوانه ليالى القاهرة ص ١٨٣ .

(١٦٤) نشرت بمجلة أبولو — المجلد الأول ص ٦٢٧ وما بعدها — ونقل الاستاذ عبد العزيز الدسوقي مقتطفات
منها في كتابه « جماعة أبولو » ص ٥٧٠ وما بعدها .

(١٦٥) انظر نصاً لقصيدة على محمود طه في : على محمود طه : شعر ودراسة ص ٣٧٩ وما بعدها
وقصيدة ناجي في ديوانه ليالى القاهرة ص ٦١ — ٦٢ .

لتستحم وتعلو في موكب الاجلال
ويسكب البدر نوراً عليه كالأمال
وتضفر الشمس فيه شعورها بدلال
ما فيه إلا سفين تجرى مدى الأميال
مسيرات بروح قدسية ، وجلال
محلات بطيب من عبر الأجيال
تشدو عليها قيسان مخلوقة من خيال
إن مسها اللحظ ذابت ذوب الأماني حيالى
ظمان ، ظمان لكن طلبت ما هو غالى^(١٦٦)

فأنت ترى في هذا النموذج أن الشاعر يحرص على بناء الصور الرمزية المركبة ولا يكتفى بالصورة الجزئية العابرة ، وتلك أولى الخطوات لابتداع الرمز . ثم هو يبدأ في كل صورة من الواقعي ، غير أنه ما يلبث أن يتجاوزه إلى المجرد ، فالجدول ينساب بين الظلال ولكنه في الوقت نفسه كالحلم ، وهو يفيض — ككل الجداول — بالماء ولكنه ماء من نور ، والبدر يعكس أشعته عليه ولكنها أشعة كالأمال ، وتسير فيه السفن الجارية ولكنها سفن تندفع بقوة الروح المقدسة محملة بطيب فيه رائحة الأجيال ، وبقيان وهمية كالأماني .

وهكذا نحس أن الشاعر في كل صور الرمز يزاوج بين المحسوس والمعنوي ، والواقع وما خلف الواقع . وتلك خطوة في طريق الرمز لا تقل أهمية عن سابقتها^(١٦٧) ، وبها يتجاوز الجدول المنشود حدود الدلالة الوضعية الضيقة إلى حيث يصبح رمزاً — أو أشبه بالرمز — لحالة من الصفاء النفسي والهدوء شبيهة بالحلم ، يطمح إليها الشاعر ولا يبلغها ، فهو جدول منبعه في الذات قبل أن يكون في الطبيعة :

ونبعه من فؤاد من الكدارة خال

* * *

(١٦٦) الالحان الضائعة ص ٤٨ .

(١٦٧) قارن هذا بما ذكرناه في حديثنا التمهيدى (تحت عنوان : الرمز والرمزية) من أن الرمز ذو

مستويين : مستوى العطاء المباشر أو الحقيقي ، ومستوى العطاء غير المباشر أو التجريدى .

تلك أهم مظاهر التأثير الرمزي في هذا الاتجاه من رمزيتنا المعاصرة ، وهي مظاهر لم تتجاوز في جملتها :

أولاً - إقامة التعبير الجزئي على الوسائل الرمزية للتجريد ، من تراسل بين المحسوسات ، ثم بينها وبين المعاني المجردة ، مع ما يقترن بذلك من دقة في اختيار اللفظة الموحية ، وتجديد في بعض العلاقات التركيبية من مثل حذف أدوات التشبيه وغرابة الأوصاف التي تسند إلى موصوفات ليست من نمطها .

ثانياً - بناء الصور الجزئية على المقررات الرمزية السابقة ، بالاعتماد على تجسيد المعنويات وتشخيص المجردات أو الماديات الجامدة ، مع ما يقترن بذلك من تظليل الصورة وتكثيف إيحاءاتها .

ثالثاً - الاستعارة الرمزية البسيطة التي نادراً ما تصل إلى مشارف الرمز . ولعلنا - منطلقين من هذه الحقائق الثلاث - لم نبعد حين أسمينا هذا الاتجاه « برمزية التعبير » .

(٤)

الرمزية النفسية

ونقصد بها نزوع بعض شعرائنا - وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية - إلى استخدام الرمز للكشف عن الحياة الباطنية للإنسان المعاصر ، سواء امتد هذا الكشف إلى أعماق الذات فامتاح من اللاشعور كما فعلت الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » في بعض قصائدها ، أو اكتفى بالتقاط حالات الشعور من حب وحزن ورعب ، مع الإيحاء بوقع اللحظة الحضارية الراهنة على لوحة الذات الشاعرة ، وهو ما جنح إليه الشاعر المصري « صلاح عبد الصبور » . ولا يعني هذا إطلاقاً أن الاتجاهات الرمزية التي عرضنا لها سابقاً لم تكن لصيقة بالنفس ، فلكل شعر أصيل علاقة بنفس صاحبه أيا كانت أشكال هذه العلاقة ، غير أن كلا من هذه الاتجاهات قد انصرف بجهده إلى ناحية في الإبداع الشعري تميز بها أكثر من سواها فعرفناه بها ، فسعيد عقل قد غنى بمتابعة الرمزيين ومحاكاتهم فكانت رمزيتهم خالصة أو تكاد ، بينما حاول بشر فارس التحليق فيما وراء المحسوس ، فكانت رمزيتهم ميتافيزيقية ، أما الطائفة الثالثة فلم تتجاوز رمزيتها الظواهر الجزئية في الأسلوب ، ومن ثم كانت رمزيتها « رمزية

تعبير « ، هذا على حين انعطف شبابنا الشاعر تجاه الحياة الباطنية الواعية واللاواعية ، فكانت رمزيته نفسية باعتبار أبرز مجالاتها وهو « النفس » .

ويبدو أن الحرب العالمية الثانية بما أحدثته من تموجات بعيدة المدى حياتنا السياسية والاجتماعية والفكرية كانت بالغة الأثر في تنمية هذا الاتجاه في شعرنا المعاصر ، فقد اهتزت نتيجة لها كثير من القيم والحقائق الإنسانية ، وفتح شعراء ما بعد الحرب أعينهم على عالم جريح يحاول أن يبنى على الانقراض وجوداً جديداً ، وأن يستنقذ من بين ركام الحقائق المنهارة إيماناً كاد يعصف به الشك . في ظل تلك الأوضاع الغائمة كان طبيعياً أن تنسحب الذات الشاعرة من الحياة العامة ، تحاول أن تجد في عالمها الداخلي ما لم تجده الخارج . يشير « لانسون » إلى نشأة بعض المذاهب الذاتية نتيجة للحرب العالمية الأولى وما اقترن بها من عنف انعكس أثره على الشعراء — قائلاً : وربما امتدت روح هذه الفوضى والعنف إلى عقولهم أيضاً . . . فرفضوا الحقيقة الواقعية على أنها أحلام مفزعة » (١٦٨) .

وتلك ملاحظة تصدق إلى حد كبير على شعراء ما بعد الحرب الثانية ، حقيقة لم تصل بلادنا من ويلات الحرب قدر ما صليت البلدان الأوروبية ، بيد أن آثارها كانت من القسوة بحيث تكافأ في الإحساس بها القريب ، والبعيد ، وأى شاعر — بل أى إنسان — لم ينتفض أسى وإشفاقاً على ضحايا القنبلة الكونية في « هيروشيا » ؟ فإذا أضفنا إلى ذلك ازدهار الحضارة الآلية دون أن يقابله ازدهار مماثل في القيم الروحية وما اقترن بذلك من نشاط الاستعمار العالمي ، وضغطه — بالذات أو بأيدي عملائه — على حريات الأفراد والجماعات في الوطن العربي حتى عهد قريب ، أمكننا أن ندرك بواعث تيار « الاستبطان الذاتي » أو « الرمزية النفسية » التي استوعبت نتاج كثير من شباب شعرائنا المعاصرين .

وقد واكب هذه المؤثرات السياسية والاجتماعية وعى في منظم بتراث الشعر العالمي ، نتيجة لنمو الثقافة العربية الحديثة ، وازدياد الاتصال بينها وبين الثقافات العالمية ، وبذلك تفتحت أمام ناشئة الشعراء كوى كانت مغلقة أطلوا منها بخاصة على الشعر الانجليزي ، فقرأوا وتمثلوا أحياناً ، وحاكوا أحياناً أخرى — دون تجربة ذاتية أصيلة — ما كتبه أمثال « ت. س. اليوت » و « ازرا باوند Ezra Pound » و « ادith سيتويل Edith Sitwell »

وغيرهم ممن أفادوا من تراث الرمزية الفرنسية ، واستعانوا بوسائله في التعبير عن أزمة الحضارة المادية المعاصرة .

وخشية الإطالة في تعقب ظاهرة يغني فيها التمثيل ولا يفيد الاستقصاء ، سنعرض نموذجين لاستخدام الرمز في التعبير عن الحياة النفسية، أما أولهما فيميل إلى استتار اللاشعور والذات الباطنية عموماً، وأما ثانيهما فيجئ إلى تشخيص الحالات النفسية من حب وحزن وقلق في صور ومدرجات حسية .

(١) نازك الملائكة ورموز الذات الباطنة :

بدأ اكتشاف الشاعرة العراقية المعاصرة « نازك الملائكة » لرموز الذات الباطنة ، في صورة قلق رومانتيكي ، وإحساس عارم بالوحشة والضيق ، ونزعة سوداوية تترقب الموت، إن لم تكن تتمناه وترى فيه خلاصها . وهي نظرة رومانتيكية كانت سمة الجيل الذي ازدهر شعره بين الحربين ، من أمثال إبراهيم ناجي وعلى محمود طه وحسن كامل الصيرفي ومحمود حسن إسماعيل ، وربما أثر هذا الرعيل في شباب ما بعد الحرب الثانية تأثيراً لم يستطع هؤلاء أن يفلتوا من أسره إلا بعد أن استحصدت ملكاتهم الشعرية . وقد ساعد على إذكاء هذه النزعة الحزينة المنطوية مشاعر القهر والمرارة التي كان يحسها شبابنا العربي في وطن ليس له من الحرية إلا الشعار ، ومجتمع تمارس فيه قوى التخلف أقصى ألوان الضغط على الشخصية العربية .

والذي يتصفح الديوان الأول الذي أصدرته الشاعرة سنة ١٩٤٧ م بعنوان « عاشقة الليل » سوف لا يخطيء هذه النزعة الرومانتيكية المتشائمة، وفيه سيلتقي بتلك القصائد التي تجمل رائحة الموت : بين فكي الموت ، السفر ، مرثية غريق ، على حافة الهوة – بل إنها حين أرادت أن تترجم عن الشعر الغربي لم تجد خيراً من قصيدة « توماس جراي » المسماة : « مرثية كتبت في مقبرة ريفية ” An Elegy Written in a country Churchyard “ وهي قصيدة مطولة ينسجم ما فيها من كآبة غامرة مع مزاج الشاعرة الحزين^(١٦٩) .

ومنذ الديوان الثاني الذي أصدرته سنة ١٩٤٩ م بعنوان « شظايا ورماد » يخفت

(١٦٩) انظر : عاشقة الليل : (ط ٢ - منشورات المكتب التجاري - بيروت سنة ١٩٦٠ م) ص ٢٤

هذا الأنين الذاتى المسرف ولكنه لا ينقطع ، بل يتحول إلى فلسفة عاطفية كامنة ، تبرز فيها المرارة العميقة بيقين الشاعرة أن الحياة سراب ، وأنها لم تكن فى سنى عمرها المنصرمة إلا « كجامعة الظلال » تجرى وراء الوهم وتقبض على الريح^(١٧٠) .

على أن وترأ آخر قد جد على قيثاره الشاعرة فى هذا الديوان ثم فى شقيقه اللاحق — قرارة الموجة سنة ١٩٥٧ م — ونعنى : ميلها إلى اصطیاد لحظات الدهول النفسى حيث يتوارى الوعى وتنساب الحواطر طليقة حرة ، فتطفو على السطح منها رغبات ومخاوف كانت مكبوتة ، ولأن اللاوعى رمزى بطبيعته ، فإن هذه الرغبات والمخاوف لا تظهر فى شكلها الحقيقى بل ترتدى ثياباً رمزية تستر جواهرها ومصادرها الأصلية . وذلك ما تفسره الشاعرة ذاتها إذ تقول : « إن النفس البشرية عموماً ليست واضحة وإنما هن مغلفة بألف ستر . وقد يحدث كثيراً أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنظمة الراكدة فى أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومثات الصور العابرة التى تمر فيحرق فيها العقل الواعى ببرود وينساها نسياناً كلياً ، فيتلفها العقل الباطن ويكثرها مع ملايين الصور التافهة ، ويغلق عليها الباب ، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعى أطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل . وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفاً على إنسان دون إنسان ، سوى أن التعبير عنها يختلف ، فالإنسان العادى يراها فى أحلامه ، أما الفنان فيعبر عنها بفنه وأحلامه معا »^(١٧١) .

وتلك نظرة إلى دور اللاوعى فى العمل الفنى ترجع إلى تقدم الدراسات النفسية الحديثة، وما اكتشفه علماء التحليل النفسى — وعلى رأسهم فرويد Freud — من أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة فى حياتنا النفسية ، وأن الحلم تحقيق لرغبة مكبوتة فى اللاشعور ، وأن الفنان يمتاح من اللاشعور شأنه فى ذلك شأن الحالم والعصابى neurotic ، وإن اختلف عن الأول فى أن سيطرة اللاشعور عنده فيها وعى بذاته وبعمله ، وعن الثانى فى سلامة نزعات اللاشعور عنده ، فالفنان الحق — كما يقول فرويد — « يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبوة الشخصية التى تؤذى أسماع الآخرين ، ومن ثم تصبح ممتعة لهم . وهو يعرف كيف يعدل شكلها حتى لا يسهل اكتشاف أصلها فى المنابع المحرمة . وهو يملك تلك

(١٧٠) انظر قصيدة بعنوان « جامعة الظلال » من ديوان « شظايا ورماد » (ط ٣ سنة ١٩٥٩ م منشورات المكتب التجارى — بيروت) ص ٨٤ — ٨٨ .

(١٧١) السابق ص ١٤ .

القدرة الغامضة على تشكيل مادته الخاصة بحيث تعبر تعبيراً أميناً عن الأفكار التي يدور عليها خياله . ثم هو يعرف كيف يصل هذا الانعكاس لحياته الخيالية بسلسلة قوى من اللذة يرجح الكبوت ويطردها مؤقتاً على الأقل . وإذا استطاع أن يعمل كل هذا فإنه يفتح للآخرين طريق الراحة والعزاء « (١٧٢) » .

وإذن يستمد الشاعر — كما يستمد الخالم — من اللاشعور ، وهو مثله يترجم خفايا اللاشعور إلى صور ورموز ، ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها المحرمة بحيث تصبح أكثر إنسانية ومتعة له وللآخرين . وذلك بعض ما استهدت به « نازك الملائكة » في استنباط رموزها النفسية .

والإحساس الجوهرى الكامن وراء معظم رموز الشاعرة هو شعورها الخفى الملح بأن هناك قوة مجهولة جبارة تتعقبها ، كما أن النموذج الرمزي الذي يتراءى في كثير من قصائدها هو نموذج الإنسان « المطارد » من قبل تلك القوة التي لا ترحم ، « وكثيراً ما تكون هذه القوة — كما تحدثنا الشاعرة — مجموعة من الذكريات المحزنة ، أو هي الندم ، أو عادة نمقتها في سلوكنا الخارجى ، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها ، أو هي النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشرود ، أو أى شيء آخر » (١٧٣) .

على أن هذا الاحساس الخفى بالمطاردة لا يطل علينا من قصائد الشاعرة صراحة ، بل يتجلى في رموز تتنوع أشكالها وتكاد تتفق مضامينها ، فهو يتجسد تارة في صورة « افعوان » يقتنى خطواتها أينما ذهبت :

وراء الضباب الشفيف

ذلك الأفعوان الفظيع

ذلك الغول ، أى انعتاق

من ظلال يديه على جبهتي الباردة

أين أنجو وأهدابه الحاقدة

(١٧٢) من كلام « فرويد » نقلاً عن د . شكرى محمد عياد : البطل في الادب والأساطير (ط ١ ستة ١٩٥٩ م — نشر دار المعرفة بالقاهرة) ص ٤٤ . وانظر كذلك هريبرت ريد : الفن والمجتمع — ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، (مطبعة شباب محمد — القاهرة — دون تاريخ) ص ١٢٥ .

(١٧٣) مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » ص ١٦ .

في طريقى . . تصب غداً ميتاً لا يطاق (١٧٤)

وهو تارة أخرى هوة سحيقة تتحدث عنها الشاعرة في قصيدتها « أغنية الهاوية » (١٧٥) ،
وتجدّ فراراً منها في قصيدتها « الهاربون » (١٧٦) ، ثم هو تارة ثالثة جيفة مشوهة لكائن بحرى ،
يظل يكبر ويكبر حتى يصبح مارداً يسد عليها الطريق في قصيدتها « لعنة الزمن » (١٧٧) ،
وفيها تصور لحظة من لحظات الوهج العاطفى بين حبيبين يحتليان المساء على شاطئ نهر
تطفو عليه جثة سمكة ما تلبث أن تغدو عملاقاً ينذر العاشقين بالفراق ، وكأن الشاعرة
ترمز بذلك إلى وطأة الإحساس بالزمن وكيف يهتصر السعادة ، ويحيل الحلم إلى حقيقة
كثيبة ، ويضنى ظلاله السود على عواطفنا حتى وهى فى ذروة ازدهارها — فلننظر كيف
تم تكوين هذا الرمز على قلم الشاعرة :

* * *

ووقفنا فى الظلمة نحلم
بالموج وبالليل المبهم
ونحوك من الأنجم والرؤيا والأمواج لنا أطواق
ونجوب العالم فى عربات
صنعتها أذرع جنيات
من عطر الأزهار الحجلات
من أسلاك الضوء الألاق
فى قعر النهر على أرض لم يلمسها القمر الألاق
وتناست مولدها الآفاق

* * *

وتلك صورة فيها من السعادة بقدر ما فيها من غفلة عن قسوة الزمن ، ومن هنا كانت
المفارقة حين قدمت لنا الشاعرة الوجه الآخر من الصورة : وجه الفراق الذى يلوح شبحه
أمام ناظرها ، وبقدر التضاد بين الوجهين — أو الموقفين — كانت الإثارة النفسية . إن

(١٧٤) من قصيدة « الافعوان » — ديوان شظايا ورماد ص ٦٢ .

(١٧٥) السابق ص ١٠٤ .

(١٧٦) ديوان قرارة الموجة (منشورات دار الآداب — بيروت — ط ١٩٧١ م) ص ٩ .

(١٧٧) السابق ص ٢٤ وما بعدها .

الشاعرة في اللحظة التي يغفو فيها الخوف على ساعدي هنيهة عاطفية عذبة ، تحس حركة
تنبعث من مياه النهر الراكدة :

لكننا إذ كنا نحلم
أحسنا شبه صدى مبهم
« الجنيات المنتقمات
يصعدن إلينا في عربات »
وأجاب رفيقي : لا ، هيهات
ذلك صوت الموج الرقراق
الريح الحاملة البيضاء تمر على الموج الرقراق
وتخادع أسماع العشاق »

* * *

لأيا وتبيننا الحركة
ثمة وإذا جثة سمكة
طافية فوق الموجة ميتة ، والشاطئ في إشفاق
وصرخت « رفيقي ! أين نسير ؟
لنعد ، فالجثة همس نذير
أرسلها عملاق شرير »
فأجاب رفيقي « نحن هنا يحرسنا الحب ، فأى فراق ؟ »
وغرقنا في صمت براق

* * *

هنا تتكون الملامح الأولى للرمز ، فهو « جثة سمكة » قد لا تعني شيئاً ، ولكنها
بالنسبة للحبيبين الخائفين « إنذار أسى ودليل فراق » ، وكأنها تثير في خيال الشاعرة
صورة حبها وقد تحول إلى رفات أو جثة هامدة كجثة هذه السمكة الشوهاء :

ومشينا ، لكن الحركة
ظلت تتبعنا ، والسمكة
تكبر ، تكبر حتى عادت في حضن الموجة كالعملاق

وصرخت « رفيقي أى طريق
 يحمينا من هذا المخلوق
 لنعد فالدرب يضيق يضيق
 والظلمة محكمة الاغلاق »
 فأجاب رفيقي مرتعشا ، والظلمة محكمة الإغلاق
 « نهرب ، لن تسلمنا الآفاق »
 وبقينا نهرب ، والسمة
 تتبع أرجلنا المرتبكة
 تلك الأحداق ، وأين المهرب من لعنة تلك الأحداق ؟
 وزعانفها السود الشوها
 سدت في وجهينا الأرجاء
 وأراقت في الجحوى الوضاء
 سحباً سوداء ولون محاق
 حتى وجه القمر السحري غشاها أسى وظلام محاق
 وتلاشى مبسمه البراق

* * *

بهذا تكتمل أبعاد الرمز ، وتتحول السمكة الصغيرة إلى عملاق يسد على الحبيين
 كل طرق النجاة ، وبه تتغير معالم السعادة إلى كآبة غامرة ، فالجوى المضىء قد غشته
 السحب السوداء ، أما القمر فقد انتقب بالظلام أو قل بالأسى الذى اعترى الشاعرة ،
 فما الطبيعة إلا صورة من حالاتنا النفسية . ترى هل ترمز الشاعرة بذلك العملاق النهري
 إلى الإحساس بالزمن — وهو ما يشف عنه عنوان القصيدة — أم إلى الخوف من مفاجآت
 القدر ؟ إن الجزم بأحدهما ليس بذى بال لأننا نعلم أنهما وجهان لحقيقة واحدة ، هي
 المجهول بأرحب معانيه .

ولعله قد لوحظ أن الرمز في تلك القصيدة نفسى من حيث إنه يوحى بترعة من نزعات الذات
 الباطنة ، هي إحساس الشاعرة بأنها مطاردة من قبل عدو خفى بلجوج ، قد يكون الذكرى أو
 الندم أو الزمن أو المجهول بعامية . ثم هو نفسى من حيث صورته الفنية لأنه قد بنى على ما يشبه
 الحلم أو تيار اللاوعى unconsciousness ، إذ ليس معقولاً أن تصعد الجنيات المنتقمات

من النهر - كما تحدثنا القصيدة - وليس معقولاً كذلك أن تتحول جثة سمكة صغيرة إلى عملاق كبير ، إنما هي رؤيا تتجسد فيها مخاوف الشاعرة صوراً ورموزاً مستمدة من عالم النفس الغنى العميق . وهي من هذه الوجهة تذكرنا بقصيدة « الغراب The Raven » لادجار آلان بو ، وفيها يرمز الشاعر بالغراب إلى مرارة الذكرى مثلما ترمز شاعرتنا بالسمكة العملاقة إلى لعنة الزمن ، وفيها كذلك يستخدم « بو » - كما تستخدم « نازك » - جو الظلام والحيرة والتردد والرياح والنافذة والغراب ذى الطبيعة المفترسة وكأنه وحش يهدد أمن الشاعر - يستخدم كل ذلك ليفسح المجال للرعب والأسى والفزع . بل إن شعور التوقع الذى صورته « نازك » ، فى بداية قصيدتها على شكل حوار بينها وبين رفيقها الذى يطمئنها بأن ما يسمعانه ليس سوى صوت الريح ، هذا الشعور بعينه نجده سائداً فى بداية قصيدة « بو » ، حيث يفاجأ فى إحدى ليالى ديسمبر القاسية بطارق فى الظلام ، وحين يفتح الباب على مصراعيه لا يجد أحداً ، وإذ ذاك يعود إلى مجلسه قلقاً مهموماً ، ولكن الطرق ما يلبث أن يعود أقوى مما كان ، وحين يفتح النافذة يفاجأ بغراب مهيب يدخل عليه دون تحية أو استئذان ، وإذ يسأله الشاعر عن اسمه أو ماذا يكون لا يجيبه هذا الطائر الغريب بغير كلمة واحدة : « هيهات » ، يقولها وكأنها ماتت على شفثيه فلا يجد عنها حولا ، آتئذ يزداد انزعاج الشاعر فيهتف به أن يغادر بيته : لتكن تلك الكلمة فراق ما بينى وبينك طائراً كنت أم صديقاً ، هكذا صحت به وقد نهضت قائماً . عد إلى العاصفة فى عالم الموت المظلم ، لا تترك أى ريشة من ريشك الأسود تذكاراً لما فاهت به روحك من كذب . . أترك وحدتى غير معتدى عليها . غادر التمثال من أعلى بابى . . . انزع منقارك من صدرى ونح غنى شبحك الخفيف . . . فصاح الغراب . . هيهات »^(١٧٨) ، وحينذاك نحس فى حدس شبه يقينى أن الشاعر يتحدث عن ذكرى أليمة تعاوده كلما أجنه الليل ، وتنشب نارها فى صدره فلا يستطيع منها مفراً ، مثلما لا تستطيع « نازك الملائكة » من عدوها الخفى مفراً .

مقومات الرمز فى شعر نازك الملائكة :

« نازك الملائكة » تلميذة وفية لفن الأداء كما عرفه شعراء التعبير الرمزي وبخاصة

(١٧٨) انظر ترجمة هذه القصيدة فى : د. محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه (القاهرة -

محمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجي ، فهى مثلهما تعتمد على تمثيل الحالات النفسية والمعاني الوجدانية عن طريق تجسيدها في صور مادية ، أو تشخيصها بإضفاء خصائص الكائن الحى عليها .

ولقد يكون هذا التمثيل جزئياً : ينحصر في الصورة ولا يمتد على رقعة القصيدة بكاملها ، مباشراً : تفصح فيه الشاعرة عن موضوع التجسيد أو التشخيص ، ولا تتركه لحدس المتلقى واستعداده النفسى ، كما نرى في قصيدتها « تواريخ قديمة وجديدة » ، حيث توحى — عن طريق التصوير — بأن الماضى لا يعود ، وأن محاولة استرجاعه كمحاولة نبش قبر قديم :

وسألنا عن الأمس	فعثرنا على تابوت
وهناك على الرسم	يجم الزمن المبهوت
.....
ورأينا الغد المنتظر	ساحبا نصفه المشلول
ساحبا نصفه المحتقر	نصفه الجامد المملول ^(١٧٩)

* * *

على أن الشاعرة كثيراً ما تتجاوز أمثال هذه التشخيصات البسيطة المباشرة إلى التجسيد والتشخيص المركبين ، حيث يتسع كل منهما ويمتد حتى يستوعب القصيدة باعتبارها بنية حية ، وحيث لا تصرح الشاعرة بما تعنيه اعتماداً على الحدس والإيحاء ، وبهما يتحول التشخيص إلى رمز كلى ، ذلك ما نلاحظه في قصيدة « جنازة المرح »^(١٨٠) ، ثم في قصيدتى : « يحكى أن حفارين » و « عندما قتلت حبي »^(١٨١) ، وفيهما يبدو الحب كأنه جثة هامدة تواريخها الشاعرة التراب مثلما يوارى الأحياء . كذلك قصيدة « الزائر الذى لم يجىء »^(١٨٢) حيث يتشخص طموح الشاعرة إلى المجهول في صورة زائر غائم القسمات والملامح تنتظره كل مساء ولكنه لا يجىء :

ومر المساء ، وكاد يغيب جبين القمر

(١٧٩) ديوان : شظايا ورماد ص ٣١ - ٣٢ .

(١٨٠) السابق ص ١٣٢ .

(١٨١) انظر ديوان : قرارة الموجة ص ١١٢ ، ١٢٩ .

(١٨٢) السابق ص ١١٨ وما بعدها .

وكدنا نشيِّع ساعات أمسية ثانية
ونشهد كيف تسير السعادة للهاوية
ولم تأت أنت . . . وضعت مع الأمنيات الآخر

ولكن هل تنتظر الشاعرة حقاً هذا الزائر الغريب ؟ إن كلاً منا يتمنى في قرارة نفسه شيئاً حتى إذا ظفر به لم تعد به إليه لطفة ، وامتدت حدود أمانيه إلى شيء آخر ، ومن ثم تفضل شاعرتنا ألا يحضر هذا الزائر المنتظر أو ألا تتحقق هذه الأمنية المرجأة وأن تظل حلماً تتعلل به النفس :

ولو جئت يوماً — وما زلت أوتر ألا تجيء —
لحف عبير الفراغ الملون في ذكرياتي
وقص جناح التخيل واكتأبت أغنياي
وأمسكت في راحتي حطام رجائي البريء
وأدركت أنني أحبك حلماً
ومادمت قد جئت لحما وعظما
سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم يجيء

بهذا نصبح على شبه يقين وجداني بأن الشاعرة لا تتحدث عن زائر حقيقي ، بل عن ذلك الشيء الغامض الذي يحلم به كل منا ، عن ذلك المجهول الذي تمتد أمنياتنا إليه بين الرجاء والخوف ، والذي تركز المتعة به في امتناعه على التحقيق .

(ب) صلاح عبد الصبور ورموز الحالات النفسية :

الحزن والحب والطموح الإنساني إلى الحقيقة : ثالوث متعدد الأوجه تكاد تدور عليه معظم رموز الشاعر المصري « صلاح عبد الصبور » ، وهو ثالوث لا يقبل التجزئة بطبيعته ، لأن حالات النفس من الغموض والتعقيد بحيث تستعصي على أية محاولة للتبسيط أو التجزئة ، ومن ثم ليست التفرقة بين هذه العناصر الثلاثة إلا من باب التقريب . وللايجاء بهذه المنازع الذاتية الثلاثة اتكأ الشاعر في ديوانه الأول (الناس في بلادى) (١٨٣)

(١٨٣) ظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٥٧م عن دار الآداب ببيروت ، أما الديوان الثاني « أقول لكم » فقد رجعنا إلى طبعته الثانية الصادرة عن دار الآداب سنة ١٩٦٥م ، أما ديوانه الأخير « أحلام الفارس القديم » فقد ظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٦٤م عن دار الآداب كذلك .

على الصورة الرمزية غالباً ، أما في ديوانه الثاني (أقول لكم) فقد التجأ إلى الإطار الرمزي المستمد من التراث القومي أو العالمي يصوغ فيه أفكاره ويحدد به رؤيته للنفس والوجود . ثم كانت المرحلة الثالثة — بعد الصورة والإطار الرمزيين ومعهما — مزوجة الشاعر بين الرموز المستمدة من التراث والرموز المستقاة من واقع الطبيعة ، وهذه المرحلة تشمل الكراسات الثلاث الأولى من ديوانه الأخير (أحلام الفارس القديم) . أما الكراسة الرابعة من هذا الديوان فتمثل أحدث أبنية الرمز بالنسبة للشاعر ، ونعني بذلك انصرافه إلى ما أسميناه « بالنماذج الرمزية التراثية » حيث يصور شخصية من شخصيات التاريخ أو التصوف تصويراً يشف عن أفكار ومشاعر عصرية ، وبذلك يتجنب الشاعر مغبة التقرير ونضوب إيجائه . ومن نماذج هذه المرحلة قصيدته « مذكرات الملك عجيب بين الخصب » و « مذكرات الصوفي بشر الحافي »^(١٨٤) ، فالملك في الأولى رمز لإنسان اليوم في سعيه وراء الحقيقة وبحثه عن اليقين ، أما بشر الحافي — وهو من رواد الطريق ، وله بهذا الاعتبار إشعاعات لا تنطفئ في وجدان المتلقي العربي — فإن الشاعر يدين على لسانه زيف الحضارة الراهنة وما فيها من عقم وانحلال . وتلك وسيلة في بناء الرمز تستوحى ماصنعه « اليوت » في قصيدته « أغنية العاشق ج الفريد بر وفروك » — وقد سبق أن أومأنا إليها — كما أنها تطبيق أمين لنظريته في « المعادل الموضوعي » ، وفيه يوحى الشاعر بعواطفه وأفكاره عن طريق تجسيدها في شخصية وحدث وموقف تكون جميعاً بمثابة « المعادل » لتلك العواطف والأفكار المراد إثارتها^(١٨٥) .

و « الليل » من أبرز رموز الحزن في شعر صلاح عبد الصبور — على الأقل في ديوانه الأول —، عينا الليل بكل ما يثير من أشجان وظنون وذكريات ومخاوف حبيسة في أعماق الذات الشاعرة ، وهو : إما مصدر مباشر لهذا الحزن كما يتضح في قصيدته « رحلة في الليل » :

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير

ويطلق الظنون في فراشي الصغير

ويثقل الفؤاد بالسواد

ورحلة الضياع في بحر الحداد^(١٨٦)

(١٨٤) انظر : أحلام الفارس القديم ص ٩٧ وما بعدها .

(١٨٥) انظر : روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٣ .

(١٨٦) ديوان « الناس في بلادى » ص ٣٧ .

وإما مسرح لحدث يتبعث هذا الحزن ويستثيره ، فعزرائيل يمارس عمله في المساء (قصيدة الناس في بلادى) ^(١٨٧) . والحياة لا تجف في عيني البائس الشريد إلا تحت جناح الليل (قصيدة السلام) ^(١٨٨) . والأجدل المنهوم لا ينقض على الطائر الصغير وإلفه الحبيب ليشرب دماءهما ويعلك دماءهما إلا متسترا بالظلام (رحلة في الليل) ، أما الطارق المجهول فيذكرنا في سماته ورهبته وميعاد زيارته الليلية « بغراب » « بو » ، فهو مثله يعكر على الشاعر وحدته ويسد عليه بابه ، أو قل يغلق دونه طريق الفرار :

الطارق المجهول يا صديقتي ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه يوم
لكن صوته الأجلش يشدخ المساء
« إلى المصير » . . والمصير هوة تروع الظنون ^(١٨٩)

وإذا كان طارق « بو » يرمز إلى الذكرى ، فإن طارق « عبد الصبور » أقرب إلى ذلك الحزن القدرى الغامض يهتصر وجدان الشاعر كلما جن المساء ، « والحزن — كما يقول — يولد في المساء لأنه حزن ضرير » .

ترى هل لهذا الحزن بواعث واقعية من المجتمع أو البيئة ، بعبارة أخرى هل يختلف ذلك الحزن عن تلك السوداوية الرومانتيكية التي غمرت نتاج شعرائنا حتى الحرب العالمية الثانية ؟ هل له محتوى قومي أو إنساني ؟ إن ذلك ما تشف عنه بعض نماذج الشاعر ، وبخاصة قصيدته « الحزن » ، ففيها يمكن أن نحدد بأن الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته، والبيئة بكل ما عانت أو تعانیه ، كانا وراء ذلك الشجن الملح الذي تسربت به أوليات قصائد الشاعر :

يا صاحبي إني حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

(١٨٧) السابق ص ٦٠ .

(١٨٨) السابق ص ٦٩ .

(١٨٩) انظر المقطوعتين الثانية والثالثة من قصيدة « رحلة في الليل » — المصدر السابق ص ٣٨ وما بعدها .

وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف^(١٩٠)

فمعركة الرزق اليومي المقتر جزء من معركة الحزن في نفس الشاعر ، كما أن معركة الحرية — وهي الوجه الآخر لمعركة الرزق — جزء منها ، فالحزن هو الذي « قهر القلاع جميعها وسبي الكنوز وأقام حكماً طغاة » . وذلك ما يعطى رموز الحزن عند الشاعر — فوق إحياءاتها الذاتية — معنى اجتماعياً واقعياً به تختلف عن نظيرتها في شعر « نازك الملائكة » .

وإذا كان لحزن الشاعر معنى اجتماعي ، فإن له بالإضافة إلى ذلك دلالة عاطفية ، فلقد يكون « الحب » طريقاً إلى التطهر — وربما إلى الهرب — من ذلك الحزن المقيم ، بما يخلقه من عوالم مثالية يتجاوز فيها الإنسان هموم بيئته وآلام قومه ، وذلك ما يحاوله الشاعر فعلاً في مثل قصيدته « سوناتا »^(١٩١) حيث يحلم برحلة عاطفية غامضة إلى حياة فطرية تخلو من زيف الحضارة ولا تؤرقها مطالب الحياة اليومية الملحة ، وهي رحلة ذات محتوى رمزي يذكرنا برحلات « بودلير » الشعرية .

يقول « عبد الصبور » :

ولا تشغلي ، إننا ذاهبان إلى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقلها ، لا الحياة تضنّ علينا ، ولا النبع جف
ونصنع كوخاً حواليه تل ، من الورد باحته والسجف
ويا فتنتي . . . سأمي رحلتى ، وغربتنا المرفأ المنتظر

فن الواضح أن الشاعر يطمح إلى حياة فطرية بعيدة عن جفاف المدينة وجذبها ، وتلك نظرة مثالية تهرب من دنيا الواقع التعس إلى عالم وهمي رحب ، أي أن رحلته هذه ذات جانبين : فهي نقد للبيئة الاجتماعية ؛ بقدر ما هي فرار من برودة الحزن إلى دفء العاطفة .

وتراءى مخايل هذه الرحلة الرمزية في كثير من قصائد الشاعر الأخرى^(١٩٢) ، ولكنها — على أية حال — رحلة لا تحقق كل غايتها ، إذ كيف يمكن للحزين أن يحب ؟ كيف يستطيع من يحيا في حصار من التقاليد والضغط الاجتماعي العاتية أن ينشئ علاقة

(١٩٠) الناس في بلادى ص ٨٨ .

(١٩١) السابق ص ٦٣ وما بعدها .

(١٩٢) انظر قصائده : رحلة في الليل ، الرحلة ، أغنية حب ص ٣٣ و ٦٦ و ٨١ من المصدر المذكور .

عاطفية خاصة ؟ ذلك ما يعترف به الشاعر حين يقول في قصيدته « لحن » :

بيننا يا جارتى سبع صحارى
وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيا
ألقيت في رجلى الأصفاد مذ كنت صبيا^(١٩٣)

أى أن الواقع الاجتماعى وقيمته الوضعية الضيقة - وهما مبعث فرار الشاعر إلى الحب باعتباره طريق النجاة - هما بالذات ما يمنع نمو عاطفة من هذا القبيل ، ومن ثم يخفق الحب فى تطهير الذات الشاعرة من أحزانها المقيمة ، ويصبح هذا الإخفاق بدوره بعداً آخر يضاف إلى أبعاد القضية .

ولقد يكون الإخفاق العاطفى والحرمان طريقاً إلى التسامى وتصعيد الغرائز الدنيا ، وذلك على وجه التحقيق ما حدث بالنسبة لشاعرنا ، فعظم رموزه العاطفية رموز مثالية تشف عن نظرة إلى الحب تمتاز فيها القداسة بالبراءة ، والحب بالنسبة له معنى علوى فيه من الألوهية جلالها ومن الطفولة نقاؤها وسذاجتها ، « فالإله الصغير » فى قصيدته الموسومة بهذا العنوان يرمز إلى الحب ، والصبى المحتضر فى قصيدته « طفل » يرمز إلى المضمون ذاته ، أما قصيدة « ذكريات »^(١٩٤) ففيها تتجسد عاطفة الشاعر فى صورة إنسان سجين شريد ، يعانى وحشة الموت فى كوخه الدليل ، وحين تدب فيه الحياة ، وتصافح عينه أضواء الشمس من جديد ، تمتد يد حانية تلتقاه رفيقة به مشفقة عليه :

وكان جائعا وظامئا ، ممزق الثياب
ولم يكن له فى الكون من أحباب
وفجأة لاحت له أميرة مؤتررة
بيضاء مثل لؤلؤ ، وحلوة كسكر
مدت ذراعى فضة تلتقاه فى حنان
لكنه استدار للفلاة حائر الخطى
كأنه فيما يحدثون عملاق مضى

(١٩٣) الناس فى بلادى ص ٩٢ .

(١٩٤) القصائد الثلاث من ديوانه « الناس فى بلادى » - وهى على التوالى تبدأ من صفحات ٩٥ و ١٠٠ و ١٠٨ .

غير أن هذا العملاق — أو قل هذا الحب — إذا كان قد صدف عن أميرته
الحسنة لغير ما سبب مفهوم ، اللهم إلا ذلك الحزن القدرى الغامض ، فإن رؤاه ما تزال
تعاود الشاعر كلما أقبل المساء لينكأ جرحاً كاد يندمل :

وتسألين لم حكيت فى المساء قصته
ولم بعثت فى السكون ذكريات ميتة
سيدتى ! وحينما عاهدته كان يموت
سيدتى ! أما عرفت أننى صموت
يطل من كوى الجدار وجهه المرتاب
كل مساء مظلم كأنه سرداب

وزائر له هذه الملامح الغريبة الغامضة : يحيا من موت ، ويأتى من ظلام ، ويعود
من جديد إلى الفلاة ، ويطل من كوى الجدار كل مساء — زائر له هذه الملامح ليس
كائناً حقيقياً من لحم ودم ، بل هو معنى وجدانى ، أو هو على وجه التخصيص « حب »
طوته الأيام ، ولكن رياح الذكرى تذكىه كلما نجا ، فلا يلبث أن يعود تحت أسداف
الليل شعوراً حياً مسترياً . وقد كسا الشاعر هذا المعنى الذاتى ثوباً رمزياً هو صورة السجين
الشريد الظامى الجائع ، وهى صورة تنسجم مع ما يحسه فى حبه من إحباط وحرمان .

ولئن كان الليل من أبرز رموز الحزن فى شعر « عبد الصبور » ، وكان « الإله الصغير »
و « الطفل » و « الشريد » نماذج لرموزه العاطفية ، فإن « السندباد » بما يحمله من ظلال
تراثية وشعبية ، وبما يمثله من سعى إلى الكشف وحب للمغامرة ، هذا النموذج الشعبى
يكاد يكون من أصلح الرموز التى تشير إلى الإنسان المعاصر بكل ما يستشعره من قلق
وشوق إلى معاناة التجربة فى جانبيها : الحيوى والفنى ، فثلما كان السندباد — فى مدلوله
الحقيقى — نموذجاً لرغبة الإنسان فى اكتشاف عالمه الخارجى ، أصبح — فى إيحاءه الرمزى —
نموذجاً لطموح إنسان العصر إلى اكتشاف ذاته والوصول إلى اليقين أو ما يشبه اليقين (١٩٥) .

(١٩٥) مما يجدر ذكره أن السندباد لقوة إشعاعه التراثى والشعبى ثم لرحابة إيحاءه باعتباره مثالا للقدرة على
المخاطرة والرغبة الملحة فى اكتناه المجهول — لم يعد رمزاً عادياً بل أصبح نموذجاً رمزياً ينتقل من شاعر إلى آخر
مع تحوير بعض سماته بما يسمح له بتحمل مضامين حديثة — انظر على سبيل المثال : « مدينة السندباد » من
ديوان « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب (دار مجلة شعر — بيروت) وكذلك قصيدة « وجوه السندباد » =

على أن مضمون « السندباد » عند « عبد الصبور » ليس ثابتاً ، ولا يتكرر بعينه من قصيدة لأخرى ، لأن تكرار الرمز بمضمون واحد يفقده القدرة على الإيحاء المتجدد ، ومن ثم نراه في المقطوعة الرابعة من قصيدة « رحلة في الليل » رمزاً لمغامرة الشاعر خلال أفكاره ومشاعره وتجربته الفنية بعامة ، حيث يمتلئ الوساد بالورق ، وينضج الجبين بالعرق ، ويرسى « السندباد » سفينته — أى خواطره الشعرية — على مرفأ الصبح بعد ليل من الفكر والإبداع ، هذا على حين يتغير إيحاء الرمز نفسه في قصيدة « الظل والصليب »^(١٩٦) لأن الملاح العجوز فيها ليس رمزاً للشاعر الرحالة وحسب ، بل هو رمز كلي للانسان العصري الذي يفزع من معاناة التجربة الحية ويفضل التراجع أو الحياة التي تشبه الموت على لذة المخاطرة بكل ما فيها من ربح وخسارة .

وكثيراً ما يستعويض الشاعر عن الهيكل الكامل لهذا الرمز « السندباد » بأبرز خصائصه ، ونعني « الرحلة » التي تتردد على قلمه رمزاً لسعي الإنسان بحثاً عن المعرفة أو جهد الشاعر في تعقب المخاطرة الشعرية حتى تسكن إلى مكانها في القصيدة ، ومن هذا النوع الأخير قصيدته « الرحلة » وفيها تغدو أفكار الشاعر وخواطره أشكالاً حية وروى يبصرها ويكاد يلمسها ، حتى إذا ما اقتربت منها يده — أو قل قلمه — لم تقبض إلا على دى جامدة لا حياة فيها :

ورؤى ^(١٩٧) أنضرها وأقطفها	وألمها ويذرّها سأمى
وعرائس تختال في حلمى	بين الدّفوف وضجّة النغم
وأطل مأخوذاً فتبسم لى	تيجانها ويهزنى ضرمى
وترودها كفى فيفجعنى	حس الدمى ، وبرودة الصنم
قممى تنكر لى مسالكها	من بعد إلى روعة القمم

= و « السندباد في رحلته الثامنة » من ديوان « الناي والريح » لخليل الحاوى (دار الطليعة — بيروت) وكذلك قصيدة « سندباد بلا انتصار » لخليل الحورى (مجلة الآداب — أبريل ١٩٦١م) ثم قارن هذا جميعه بالمقطوعة الرابعة من قصيدة « رحلة في الليل » لصلاح عبد الصبور (الناس في بلادى ص ٤٠ - ٤١) لترى مدى عمق هذا النموذج الرمزي وراثته .

(١٩٦) من ديوان الشاعر المسمى « أقول لكم » ص ٦٦ وما بعدها والرمز فيها غير وارد بلفظه ، لأن الشاعر بدلا من استخدام « السندباد » صراحة يتحدث عن ملاح عجوز يهلك خوفاً حين توشك سفينته على الفرق ، (١٩٧) الناس في بلادى : ص ٦٦ .

يا رحلة المعنى على قلمي قرى مجدى ، عانقى عدمى

وتلك مفارقة يحسها كل شاعر له من هذه الكلمة نصيب ، بين ما يريد أن يقوله وما يقوله فعلاً ، ولعل هذه المفارقة كانت أبرز هموم الرمزيين ، وأقوى بواعث اعتمادهم على الإيحاء باعتباره وسيلة إلى التعبير عما يستعصى على التعبير .

منابع الرمز ومقوماته فى شعر عبد الصبور :

أشرنا من قبل إلى أن الحالات النفسية من حزن وحب وطموح إلى الحقيقة هى المحور الذى تدور عليه الرموز فى معظم قصائد الشاعر ، ومن البديهي أن هذه الرموز إن اتفقت من حيث إنها جميعاً ذات إيحاءات نفسية ، فإنها تتفاوت من حيث منابعها وأشكالها .

فتارة يستمد الشاعر رموزه من قلب الواقع صوراً تبدو للوهلة الأولى قريبة الغور ، لكنها لا تخلو - أحياناً - من إيحاءات ذاتية بعيدة ، كتصويره - فى مطلع قصيدته « رحلة فى الليل »^(١٩٨) - ثلة الرفاق الذين يلتقون كل مساء على لعبة الشطرنج ، فتلك صورة توحى - فوق مدلولها القريب - بالفراغ والسأم يقتلهما الصحاب بتلك الجلسة الليلية الرتيبة . ويتكرر امتياح الشاعر من نثرات الواقع لتشكيل صورته ورموزه فى قصائده « شفق زهران » و « أبى » و « الناس فى بلادى » وغيرها^(١٩٩) ، وفيها جميعاً يحاول استغلال بساطة الصورة واللغة والحوار فى إثارة بعض الإيحاءات على نمط ما صنع « البيوت » فى قصيدته الذائعة « الأرض الحراب »^(٢٠٠) .

وتارة أخرى يستقى الشاعر رموزه من الطبيعة ، فهو يتخذ فصول العام فى قصيدته « أغنية للشتاء » - كما اتخذها البيوت فى مطلع قصيدته الآنف الذكر - رموزاً لحالات الشعور المختلفة ، فالشتاء يوحى ببرودة الشاعر ، والحريف ينذر بذبولها والصيف بشير بيقظتها . أما قصيدته « الصمت والجناح »^(٢٠١) ففيها يرمز الصمت إلى حالة من الرهو

(١٩٨) السابق ص ٣٧

(١٩٩) السابق ص ٤٨ ، و ٥٣ و ٥٩ .

(٢٠٠) انظر للتأثيرات الشعبية فى شعر البيوت : روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١١٧ - ١١٨ .

(٢٠١) القصيدتان من ديوانه الثالث : أحلام الفارس القديم ص ١١ ، ٤١ .

العاطفي الثقيل ما تلبث أن تقطعها رفة جناح طائر توحى بانبعاث الحياة في تلك العاطفة الراقدة :

وفجأة أ ورق في حقل السما نجم وحيد
ورف في الصمت البليد ريش طائر فريد
همست : يا صديقتي ، توجهي لربنا
وناشديه أن يبث في ظلالنا
رفرفة الحياة من جديد

وطوراً ثالثاً يمتاح الشاعر رموزه من التراث ، إذ يؤمن « عبد الصبور » بنظرية « اليوت » في وجوب إفادة الشاعر من التراث أو التقاليد traditions ، وهي تتضمن أول ما تتضمن الحاسة التاريخية ، و « الحاسة التاريخية لا تحتم على الإنسان - كما يقرر اليوت - أن يكتب وجيله في دمه فحسب ، بل تحتم عليه أيضاً أن يشعر أن لأدب بلاده داخل نطاق أدب أوروبا من أيام هومر ، كياناً معاصراً ، وأن تلك الآداب مجتمعة تكون فيما بينها كياناً معاصراً » (٢٠٢) ، وفي هذا يغير الحاضر من الماضي بقدر ما يوجه الماضي الحاضر .

وقد ظهر انعطاف الشاعر إلى التراث القومي والأوروبي منذ ديوانه الأول ، غير أنه لم يصبح ظاهرة متميزة الملامح إلا في ديوانيه الأخيرين ، ورغم أنه قد استغل الأسطورة استغلالاً جزئياً بسيطاً في نموذج « السندباد » الذي أسلفنا الحديث عنه ، فإن أكثر ألوان التراث تردداً على قلمه تكاد تتركز في المصادر الآتية :

أولاً : العهدين القديم والحديد : ويظهر هذا بخاصة في قصيدتيه : أغنية حب ، وناشيد غرام ، وفيهما يبدو واضحاً تأثيره بالإصحاح الرابع من « نشيد الإنشاد » (٢٠٣) . أما قصيدته المطولة - التي استمد منها عنوان ديوانه الثاني - « أقول لكم » فإن فيها أصداء من سفر « الجامعة بن داود » في العهد القديم (٢٠٤) ، ثم من التراث المسيحي كما يمثلته

(٢٠٢) انظر ت . س اليوت : مقالات في النقد الأدبي - ترجمة دة . لطيفة الزيات (الانجلو-دون تاريخ) ص ٧ . والتقاليد المذكورة تراث عام يستفيد منه جميع الفنانين في وصل فنهم بالجمهور أو الجماعة . انظر : D.E.S. Maxwell, The poetry of T.S. Elliot, p. 20.

(٢٠٣) القصيدتان من ديوانه « الناس في بلادى » ص ٨١ - ١٣٤ قارنهما بالإصحاح الرابع من نشيد الإنشاد - الترجمة العربية للعهد القديم (نشر جمعية التوراة البريطانية والأجنبية) ص ٩٨٧ - ٩٨٨ . (٢٠٤) انظر المصدر السابق ص ٩٧٣ - ٩٨٥ .

العهد الجديد ، ويتجلى هذا في اصطناع الشاعر نبرة تعبيرية تستقى من أفكار وأسلوب الخطاب الإنجيلي ، بل واصطناع موقف تعليمي يستلهم فيه الشاعر موقف « المسيح » الوعظي . على أن هذا التأثير كان يبدو أحياناً في صورة الاقتباس المباشر أو غير المباشر . وخوفاً من الإطالة ، وضناً بهذه الدراسة أن تصبح أداة لتعقب مزلق الشعراء بدلاً من النظر التحليلي في نتائجهم ، سنكتفي بهذا النموذج المقارن لبيان مدى اتكاء الشاعر على التراث المسيحي باعتباره حصاناً إنسانياً عاماً . يقول الشاعر من قصيدته « الألفاظ » (٢٠٥) :

. . إن الألفاظ ثمار الأشجار

أبهى ما تحمل من نوار

وكما أن الشجر الطيب

يعطي ثمرًا طيب

فالإنسان الطيب

لا ينطق إلا اللفظ الطيب

وتلك صورة ضيقة الإيحاء ، نبرتها خطابية ، برهانية تعتمد على القياس الذهني الجاف ، وهي لا تهم دارس الرمزية إلا من حيث إن الشاعر حاول فيها اصطناع لهجة إرشادية تشبه لهجة الإصحاح السابع في إنجيل « متى » يبتغى بذلك استثارة بعض الإشعاعات التراثية والمعاني الهامشية المقترنة به ، فقد ورد في ذلك « الإصحاح » : من ثمارهم تعرفونهم . هل يجتنون من الشوك عنباً أو من الحسك تيناً ؟ هكذا كل شجرة جيدة تصنع أثماراً جيدة ، وأما الشجرة الرديئة فتصنع أثماراً رديئة » (٢٠٦) . وواضح من هذا مدى احتذاء الشاعر للنص الإنجيلي ، رغم اختلافهما في الصورة اللفظية .

ثانياً — تراث الشعر العالمي ، وهو يمثل المنبع الثاني الذي تركز إليه رموز الشاعر ، وبخاصة ما يرجع منها إلى قراءته وتمثله أحياناً ، ومحاكاته أحياناً أخرى للنماذج الرمزية في شعرت.س اليوت ، ومن ذلك صورة الجثة المدفونة في قصيدته « الشئء الحزين » ، فهي تذكرنا بنظيرتها في المقطوعة الأولى من « الأرض الحراب » لاليوت ، أما الملاح الغريق في قصيدة « الظل والصليب » فيذكرنا « بفليباس » الملاح الفينيقي الغريق في المقطوعة

(٢٠٥) ديوان « أقول لكم » ص ٢١ - ٢٣ .

(٢٠٦) إنجيل متى (نشر جمعية التوراة) ص ١٢ .

الرابعة من قصيدة « اليوت » المشار إليها^(٢٠٧) .

ثالثاً - التراث الصوفي : ويتمثل بخاصة في تصويره لبعض النماذج البشرية ذات الإيحاءات الصوفية ، كبشر الحافي في قصيدته «مذكرات الصوفي بشر الحافي» ، وكالشيخ « محي الدين » في قصيدته « رسالة إلى صديقة » ، أما « أغنية ولاء »^(٢٠٨) ففيها تترج رموز التصوف بالرموز الدينية العامة « كالخروج » و « الإحرام » و « العشق » و « الشهادة » من أجل الإيحاء بمدى ما يكنه الشاعر نحو الحب أو الشعر - وكل منهما يصح أن يفهم من القصيدة - من تقديس وإجلال ، ففي المكابدة الشعرية أو العاطفية نوع من التصوف يشبه مجاهدة العابد في أداء فرضه الديني .

* * *

بقي أن نقول إن الأساس الأولى في بناء الرمز عند « عبد الصبور » هو « التشخيص » ، نعى خلع سمات الإنسان الحى على الحالات النفسية والوجدانية ، ومن أبرز نماذج هذه الظاهرة قصيدته « طفل » و « العائد » وفيهما يتشخص الحب طفلاً صغيراً يتواءم ما فيه من براءة وسذاجة مع نقاء تلك العاطفة وبساطتها^(٢٠٩) .

والقدر الضروري لكى يتخطى التشخيص حدود الاستعارة ويصبح رمزاً ، هو أن يتتبع الشاعر جزئيات الوجه الحقيقى للرمز ، وأن يؤكد بما هو من خصائصه شريطة أن يترك لنا الباب مفتوحاً لكى نحدد بالوجه الآخر من الرمز ، ونستشف ما أراد أن يوصى إليه ، وبذلك يجمع الرمز بين الواقعى - وهو صورته المادية - والتجريدى - وهو محتواه الرمزي - ، ويتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوضعية الضيقة . فلنر إلى أى

(٢٠٧) قصيدتا عبد الصبور في ديوانه « أقول لكم » ص ٥ ، ٦٠ وانظر تعليق « روزنتال » على مقطوعتي اليوت المشار إليهما : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٥ ، ١٤١ ، هذا على اختلاف الشاعرين في البيئة الشعرية التي استخدمت فيها كلتا الصورتين .

(٢٠٨) انظر قصيدتي : « رسالة إلى صديقة » و « أغنية ولاء » في ديوان الناس في بلادى ص ١١١ ، ١٠٣ وكذلك قصيدة : « مذكرات الصوفي بشر الحافي » في ديوان « أحلام الفارس القديم » ص ٩٧ .

(٢٠٩) لا أدري إن كان الشاعر قد قرأ قصيدة « روبرت بروك » المسماة : اليوم الذى أحبته Day that I have loved ، ففيها وبين قصيدته « طفل » بعض الملامح المشتركة - انظر قصيدة عيد الصبور في ديوانه « الناس في بلادى » ص ١٠٠ وقصيدة بروك في الترجمة العربية لبعض قصائده بعنوان « أحزان المساء » ترجمة كمال الحناوى (ط ١ بمطبعة الشبكتنى بالأزهر ١٩٦١م) ص ٢٨ وما بعدها .

مدى وفق الشاعر فى هذا الصدد — يقول من قصيدته « العائد » (٢١٠) :

طفلنا الأول قد عاد إلينا
بعد أن تاه عن البيت سنينا
عاد خجلان حياءً وحزينا
فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجيـنا
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا فى يديه
وارتمى بين ذراعينا ، وأغنى مطمئنا ، وغفونا
وتكسرنا على عينيه ظلاً
وتهدجنا على مبسمه المزموم أنفاساً نديبات وطلاً
واستدرنا حوله
شفقاً أسمر من حول هلال نائم فى قلبنا

إلى أن يقول :

نعمت بين الليالى ليلة عاد إلينا فى دجاها
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا ذلنا عشر سنين فى يديه
ذلنا عشر سنين ، شيبت منا الجباها
جعلت منا عبيداً للأسى
وهوما زال صغيراً والها .

* * *

فالرمز فى هذه القصيدة — وقد اقتطفنا منها تينك المقطوعتين — ذومستويين ، المستوى الحقيقى الذى اتخذه الشاعر بمثابة القالب لعاطفته ، وهو الطفل العائد ، ثم المستوى التجريدى الرمزى ، ونعنى به « الحب » الذى افتقده الشاعر فترة من الزمن ، والذى أشبهت فرحته به فرحة الوالد بعودة طفله الغائب .

وقد أكد الشاعر المستوى الأول بأبرز خصائصه ، فمن سمات العائد أن يتلقاه ذووه

بالعناق فيرتمى بين سواعدهم ، وأن يشتد بهم الفرح فيكون ، وأن يتحلقوا حوله ، إلى غير ذلك من الصور التي أكد بها الشاعر المستوى الحقيقي للرمز . غير أنه بين الحين والحين كان يفاجئنا بما ينحرف بنا عن ذلك المستوى الواقعي إلى المستوى التجريدي المرموز ، ومن هذا حديثه عن الرعشة الأولى ، وأن العائد هلال نائم في القلب ، ثم قوله في النهاية « وهو ما زال صغيراً والهاً » وما هكذا يكون الأطفال الحقيقيون ، إنما تلك سمات أقرب إلى الحب الضائع منها إلى الطفل المفقود .

كلمة أخيرة نشير بها إلى ظاهرتين تتهددان الأبنية الرمزية في نتاج الشاعر ، أولاهما : اعتقاده أن البساطة الموحية تأتي من احتذاء الواقع ، ومن ثم لجوءه إلى تجميع الصور الشعرية ذات الدلالات الواقعية تجميعاً قائماً على الرصد لا على « الانتخاب » ، مع أننا نعلم أن الفن ليس محاكاة للواقع بقدر ما هو نظرة إلى الواقع بمقياس الذات ، وأن صورة واحدة موحية قد تفعل ما لا يفعله حشد من الصور . وتلك ظاهرة تلتبس على الأخص في مطلع حياة الشاعر الفنية (٢١١) .

ثانيهما : إسرافه في الإحالة على التراث الأوروبي ، وبخاصة على شعر « اليوت » ، مع أننا ندرك أن هذا الأخير حين تحدث عن التراث ، كان يعنى بالدرجة الأولى تلك الرابطة العميقة التي يحسها بينه وبين تراثه الغربي ، وأن على كل شاعر أن يجد مثل تلك الرابطة بينه وبين تراثه القومي أياً كان . ولتذكر مقولة ريتشاردز « إن الإشارة عبارة عن شراك فعالة يقع فيها الكاتب والناقد الأكاديمي على حد سواء . إنها تدعو إلى عدم الإخلاص وقد تشجع على الكسل وتخفيه ، وحينما تصبح الإشارة عادة من العادات ، فهي حينئذ تتحول إلى مرض » (٢١٢) .

* * *

(٢١١) انظر على سبيل المثال مطالع قصائده : أبي ، الناس في بلادى ، الحزن ص ٥٣ و ٥٩ و ٨٨ ديوان الناس في بلادى .

(٢١٢) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ص ٢٨٤ ، ويقصد بالإشارة اقتباس الكاتب أو الشاعر من كاتب أو شاعر آخر أو تلميحه إليه صراحة أو إيماء .

(٥)

الرمزية الأسطورية

ونعني بها اتخاذ الأسطورة myth قالباً رمزياً يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية ، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية ، أو إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله ، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية ، تبرز بجسم القصيدة ، وتصبح إحدى لبناتها العضوية .

والأسطورة في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية rituals وهي بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر ، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيراً لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية (٢١٣) .

والشعر وليد الأسطورة التي لم يكن الأقدمون ينظرون إليها باعتبارها وهماً أو خرافة ، بل بوصفها إحدى الحقائق الحدسية التي يرونها بعين خيالهم . على أن هذا المفهوم يتعرض للتغير في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وفيهما لا تعود الأسطورة حقيقة حدسية بل تصبح رواية أو قصة خيالية غير حقيقية من الوجهتين التاريخية والعلمية .

وعلى أيدي الرومانتيكيين الجرمان و « كولردج » و « امرسون » و « نيتشه » غدت الأسطورة من جديد — كالشعر — حقيقة من نوع خاص أو معادلاً للحقيقة ، ولم تعد — مثلما كانت عند سابقهم — مجرد نقيض للصدق التاريخي أو العلمي ، بل أضحت مكملتهما ، ومن ثم اقتربت من مفهومها القديم في الطور الأول من أطوار البشرية (٢١٤) .

وقد كان لشيوع الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة أثر كبير في توسيع معنى العلاقة الرمزية ، لاهتمام أصحاب هذه الدراسات بالكشف عن قيمة الصورة الأدبية ، وذلك

(٢١٣) أنظر : Austin Warren & René Wellek, Theory of Literature, P. 195 - 196.

(٢١٤) السابق ص ١٩٥ .

بالكشف عن مصادرها في ماضي الشاعر أو الكاتب أو الإنسان بعامة^(٢١٥) . وهنا ظهرت أهمية الأسطورة باعتبارها أحد منابع اللاشعورية التي يمتاح منها الفنان ، ففي أعماق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشري ، وهي في أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية ، يسميها « يونج Jung » النماذج العليا Arshetypes وهي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى ، وهي مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة ، وهي صور تغذى الفن والشعر وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر ، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها وتستجيب لها^(٢١٦) .

الأسطورة إذن انعكاس للاشعور الجمعي ، وهي بهذا الاعتبار مصدر مشروع للفنان وبخاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح ، فكان على الشعر أن ينصرف عنه إلى الحياة كما مثلها الإنسان القديم في أساطيره ، تلك الأساطير التي لم تعد أوهاماً يهرب إليها الإنسان فراراً من حقائق الواقع القاسية ، بل هي — كما يحدثنا ريتشاردز — « الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى »^(٢١٧) .

إدراكاً لهذه الحقائق في فهم الأسطورة ، وتحت تأثير نظرية اليوت « في التراث » ، واستغلالاً للدلالة الرمزية في الأسطورة — جنح بعض شعرائنا إلى استخدامها في بناء القصيدة المعاصرة . وأحياناً كانت الأسطورة بالنسبة لهم أداة فنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعري ، وحيناً آخر كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع إلى حيث تصبح منهجاً في إدراك الواقع ونسيجاً حياً يتخلل القصيدة ، وأساساً يركز عليه الشاعر في فنه بعامة . ومن هذا القبيل الأخير كان الشاعر العراقي « بدر شاكر السياب » ولعله أبرز شاعر عربي عني بالأسطورة الرمزية ، ومن هنا كان اقتصارنا عليه نموذجاً لما دعواناه « بالرمزية الأسطورية » .

ويمكن القول بأن الرمز الأسطوري عند « السياب » قد مر بمرحلتين : في أولاهما كانت الأسطورة تعبيراً عن واقع قومي وحضاري ، وفي ثانيتهما كانت تعبيراً عن ألم ذاتي ألهمه المرض الطويل والغربة والحرمان . وإذا كان ديوانه « أنشودة المطر »^(٢١٨) رسداً أميناً

The Literary Symbol, P. 66.

(٢١٥) انظر :

(٢٦) انظر : د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث (ط ٣) ص ٣٧٩ .

(٢١٧) ستانلي هايمين : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ٢ ص ٢٠٩ .

(٢١٨) ظهر للشاعر دواوين : أزهار ذابلة (بغداد سنة ١٩٤٧ م) ، أساطير (١٩٥٠ م) ، أنشودة = الرمز والرمزية

للمرحلة الأولى فإن ديوانيه اللاحقين : « المعبد الغريق » و « منزل الأقان » يعكسان ملامح المرحلة الثانية ، وفيها تتحول الأسطورة من هيكل محدد القسمات إلى أصداء مبهمه تشف عنها القصيدة ولا تبوح صراحة .

وقد كانت هذه المرحلة الثانية بدورها مقدمة لطور فني ثالث وأخير ، فيه أصبحت قصيدة «السياب» نشيجاً ذاتياً يغالب الضنى بالبحث المباشر ، ويميل عن الرمز إلى التصريح . وديوانه الأخيران « شناسيل ابنة الجلبى » و « إقبال » نموذج واضح لهذا الطور النهائى فى فن الشاعر وحياته معاً .

ونستطيع — على سبيل التقريب — أن نصف المرحلة الأولى « بالأسطورية الموضوعية » لاستيعابها مضامين واقعية وقومية ، وأن نصف المرحلة الثانية « بالأسطورية الذاتية » لما لها من إيماءات ذاتية بحتة ، بينما يعتبر نتاج الشاعر قبل « أنشودة المطر » وبعد « منزل الأقان » خارج نطاق هذه الدراسة ، إذ كان — كما أشرنا — أكثر جنوحاً إلى التعبير بالصورة بدلا من الرمز والأسطورة .

(١) الأسطورية الموضوعية :

وأسطورة السياب الرئيسية فى تلك المرحلة هى الأسطورة البابلية التى تحكى قصة الإله « تموز » ، وقد صرعه خنزير برى ، « وهو يموت مرة فى كل عام ، هابطاً إلى العالم السفلى المظلم ، وبغيا به تختفى حبيبته « عشتار » ربة الطاقات الحسية فى العالم ، وتتوقف بذلك عواطف الحب وينسى الإنسان والحيوان غرائزهما لحفظ النوع وتهدد الحياة بالفناء ، ولكن ملكة الجحيم (ارش كيجال) توافق بغير رضاها على أن تنبعث « عشتار » برفقة « تموز » مرة إثر مرة كل شتاء وأن تنبعث لذلك الحياة فى كل عام » (٢١٩) . والمغزى الكامن وراء تلك الأسطورة هو أن البعث لا يتم إلا من خلال التضحية وأن الحياة لا تنبثق إلا من خلال الفداء . وهو مغزى نجده وراء معظم الأساطير التى ازدهرت فى حضن الحضارات الزراعية القديمة ، وإن اختلفت الأشكال والأسماء ، فى مقابل « تموز

= المطر (دار مجلة شعر — بيروت سنة ١٩٦٠ م) ، المعبد الغريق (دار العلم للملايين — بيروت سنة ١٩٦٢) ، منزل الأقان (دار العلم للملايين — بيروت سنة ١٩٦٣ م) شناسيل ابنة الجلبى (ط ٢ — دار الطليعة — بيروت سنة ١٩٦٥) ، إقبال (دار الطليعة — بيروت سنة ١٩٦٥ م) .

(٢١٩) سير جيمس فريزر فى « الفصن الذهبى » — نقلا عن الأستاذ محيى الدين محمد — الرموز عند بدر شاكر السياب — مقال بمجلة « المجلة » يوليو سنة ١٩٦٣ م ص ٩٢ .

وعشتار « عرف قدماء المصريين « إيزيس وأزوريس » كما عرف سكان آسيا الصغرى « آتيس » بينما عرف الإغريق « ديونيزيوس » ، وجميعها رموز تشير إلى مضمون يكاد يكون واحداً ، هو ذلك الإله الذى ينبعث كل عام مبشراً بالخصب والمطر والحياة .

إن المنبع المشترك لهذه القصص جميعها يكمن - حسب ما قرر ماثسن - فى إيقاع الطبيعة الأساسى : إيقاع موت الفصول وبعثها ، وما رمزيتها المتنوعة إلا محاولة لتفسير نشأة الحياة^(٢٢٠) ، بالإضافة إلى ما فيها من معنى إيجابى قوامه الإيمان بأن انتصار الحياة لا يتحقق إلا بالبذل ، وأن انبعاث الإله الصريع - تموز وما يمثله - رهين باستشهاده أولاً ، ومن ثم فإن انتصار الإنسان الحديث على قوى الشر والتخلف لا يتم إلا بالطريقة ذاتها ، أى حين يصبح هذا الإنسان قادراً على العطاء والتضحية ، فثلما كان الإنسان البدائى يتوسل إلى السيطرة على الطبيعة بما يقدمه من قربان وما يقوم به من شعائر ، يتوسل الإنسان العصرى إلى السيطرة على مصيره وأقداره بالفداء والشهادة ، وتلك هى الدلالة الرمزية التى استنبطها « السياب » من معظم أساطيره والتى تعتبر قصيدته « تموز جيکور »^(٢٢١) من أبرز نماذجها .

و « جيکور » مسقط رأس الشاعر ، وإذا كانت هذه القرية الصغيرة البائسة رمزاً لتعاسة الوطن العراق الكبير - فيما قبل الثورة - فإن « تموز » ليس إلا رمزاً للشاعر خاصة ، وللإنسان العراقى إجمالاً ، وهو ما يمكن أن نستشفه من خلال تلك القصيدة :

ناب الخنزير يشق يدي

ويغوص لظاه إلى كبدي

ودمى يتدفق ، ينساب ،

لم يغد شقائق أوقمها

لكن ملحا .

- عشتار . . وتخفق أثواب

(٢٢٠) لويز بوجان : الشعر - ترجمة سلى الخضراء الجيوسى ص ١٢٧ .

(٢٢١) بدر شاكر السياب - : أنشودة المطر - نشر دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠م ص ٩٩

وترفّ حياىى أعشاب
 من نعل يخفق كالبرق
 كالبرق الخلب ينساب
 لو يومض فى عرقى
 نور فيضيء لى الدنيا
 لوأنهض ! لوأحيا !
 لوأسقى ! آه لوأسقى !
 لوأن عروقى أعناب !
 وتقبل ثغرى عشتار
 فكأن على فها ظلمة
 تنثال على وتنطبق
 فيموت بعينى الألق
 أنا والعتمة

فمن الواضح أن الشاعر يعانى — تحت وطأة الضغط السياسى والاجتماعى — ما كان يعانيه تموز فى ظلمة قبره الموحش ، وهو مثله يتشوف إلى النور والحياة . ومن الواضح كذلك أنه لكى يوحى بهذا التماثل يستعيد كثيراً من أدوات الأسطورة : الخنزير الذى صرع « تموز » ، والشقائق التى يحكى أنها انبثقت وارتوت من دمه ، وعشتار التى تصحبه فى رحلة البعث .

ولو اقتصر الشاعر على ذلك لكانت الأسطورة مجرد استعارة تفسيرية حذف فيها المشبه وبقي المشبه به ، غير أننا نلاحظ — فى حدود القطعة التى اقتطفناها — أنه قد لجأ إلى تحطيم الإطار المعروف للأسطورة بما يتواءم مع محتواها الجديد ، فدم « تموز » غدا ملحا ولم يتحول — كما تحكى الأسطورة — إلى شقائق ، أما « عشتار » فلم تعد تلك الحبيبة القادرة على تجديد شباب الوجود وصنع الحياة ، بل إنها لتقبله « وكأن على فها ظلمة » تطبق على الشاعر فتميت بعينه ألق البعث المنشود .

ولئن بدا هيكل الأسطورة بهذا الشكل منافياً من بعض الوجوه لهيكلها الحقيقى فإنه أكثر صلاحية للتعبير عن واقع الشاعر من حيث إنه ضحى كما ضحى تموز ، ولكنه لم

يبعث كما بعث تموز ولم ينتصر — كما انتصر — على قوى الشر التي تستبد بوطنه . ترى هل تظل هذه القوى الطاغية ظلاماً أبدياً يحجب عن عيني الشاعر نور الحياة ؟ ذلك ما لن يكون :

جيكور . . . ستولد جيكور

النور سيورق والنور

جيكور ستولد من جرحي

من غصة موتى ، من نارى

إن الشاعر يؤمن بحتمية النتيجة التي تفضي إليها الأسطورة ، ويثق بأن البعث حقيقة لا مناص منها وإن طال العذاب . ولعل هذا ما يحدوبنا إلى القول بأن السياب يتخذ من الأسطورة منهجاً لإدراك الواقع وتحليله قبل أن تكون مجرد وسيلة من وسائل الأداء الشعري ، الأمر الذي يختلف به عن معاصريه اختلافاً جذرياً .

منابع الأسطورة ووظيفتها في شعر السياب :

قلنا إن الأسطورة الرئيسية في شعر « السياب » بابلية ، على أنه يجوارها تعددت الأساطير التي يستمدّها الشاعر من التراث القومي والعالمي ، والتي تتفق في الغالب مع فكرة الفداء والبعث التي ترمي إليها الأسطورة الأولى .

ومن ذلك استخدامه للرمز الأسطوري الفينيقي « بعل » في قصيدته « مرعى غيلان » (٢٢٢) . لكي يوحى بما يوحيه تموز في الأسطورة البابلية ، وكذلك استخدامه لآتيس — الذي يقابل تموز عند سكان آسيا الصغرى — رمزاً للمعنى ذاته في قصيدته « رؤيا في عام ١٩٥٦ م » (٢٢٣) .

ونلاحظ تنوع مصادر تلك الأساطير رغم تقارب مضامينها ، وهو ما تؤكدّه نظرة إلى ديوان الشاعر « أنشودة المطر » ، فهذا الديوان يمتاح — فوق ما تقدم — من الأساطير اليونانية رموزاً مثل « أدونيس » و « سيزيف » و « غنيميد » و « سربروس » و « أوديب » و « جوكست » و « افروديت » و « أبولو » و « نرسييس » و « ميدوز » (٢٢٤) ،

(٢٢٢) « غيلان » ابن الشاعر — انظر أنشودة المطر ص ١٨ وما بعدها .

(٢٢٣) السابق ص ١١٦ وما بعدها .

(٢٢٤) « أدونيس » إله الخصب والنماء ، وسيزيف في الأسطورة اليونانية يدحرج الصخر إلى أعلى فلا الصخر يستقر ولا هو يستريح ، « غنيميد » راع يوناني أحبه كبير الآلهة فأرسل إليه صقراً اختطفه وطار به إليه ، =

كما يستمد من الأساطير الصينية في قصيدة بعنوان « من رؤيا فوكاي » . وبذلك تتسع مصادره لتشمل — فيما تشمل — الأساطير البابلية والفينيقية والإغريقية والصينية .

و «السياب» يدرك — مثلما أدرك اليوت وتبعاً له — أن خير أعمال الشاعر هو ذلك الذي يحيا فيه أجداده الموتي من الشعراء ، وهو من أجل هذا يستقى من تاريخنا وتراثنا الشعبي والقومي والديني بعض الرموز التي تؤدي وظيفة الأسطورة ، وإن اختلفت عنها في أن الأسطورة خرافية على وجه اليقين ، وأن تلك غالباً ما تكون من الحقائق التاريخية أو الدينية المسلّمة — ومن ذلك استخدامه لنماذج « كقابيل وهابيل » و « الحلاج » الصوفي المعروف ، والعجل الذهبي الذي عبده بنو إسرائيل فيما قصه القرآن الكريم ، وأبرهة ، وذى قار ، و «البسوس» و « الرشيد » و « حراء » و « المعراج » — وكلها رموز ذات أصل من التاريخ أو الدين ، بل إن مفهوم « السياب » للتراث يصبح أكثر شمولاً حين يمتد إلى التراث المسيحي الذي وقف فيه الشاعر عند فكرة الصلب والفداء وما فيها من مغزى يتفق مع الأساس الفكري العام الذي عبر عنه شعره ، نغى إيمانه بأن انتصار الإنسان لا ينبثق إلا من رماد التضحية . وربما كانت صلاحية الإطار المسيحي لأداء هذه الفكرة مبعث اتكاء الشاعر عليه ، وكثرة استمداده منه . والذي يقرأ قصائد : « مرجى غيلان » ، « إلى جميلة » ، « العودة لجيكور » ، « رؤيا في عام ١٩٥٦ » ، « المسيح بعد الصلب » ، « مدينة السندباد » (٢٢٥) يمكنه أن يلاحظ اسراف الشاعر في ترديد أمثال هذه الرموز : الصلب ، الجلبة (٢٢٦) العازر ، يهوذا ، وغيرها مما يقترن بذكرى وأحداث معينة في التاريخ المسيحي .

والملاحظ أن الشاعر قليلاً ما يستخدم أحد هذه المصادر الأسطورية أو التراثية منفرداً ، فهو يحشد في القصيدة الواحدة — وبلا ضرورة فنية أحياناً — فيضا من الرموز المتنوعة المصادر ، ربما لكي يوحى بتواصل الثقافات ووحدة التراث العالمي . ومن أبرز

= «سربروس» هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الاساطير اليونانية ، وأوديب تزوج أمه «جوكست» وهولا يدري بأنها أمه ، و «أفروديت» من آلهة الأغريق ولدت من زبد البحر ونزلت إلى البر محمولة على صدفة محار ، و «أبولو» اله الشمس الجبار عند قدماء اليونان ، و «فرسيس» نموذج لعشق الذات ، أما ميدوز فهي هولة في أساطير الإغريق تحيل من تلتقى عينه بعينها إلى ذهب — انظر أنشودة المطر — هوامش صفحات ٤٣ ، ٥٢ و ١١٦ و ١٦٨ و ١٩٨ و ٢٠٢ و ٢٠٤ .

(٢٢٥) أنشودة المطر صفحات ١٨١ و ٦٩ و ١٠٨ و ١١٦ و ١٤٥ وما بعدها .

(٢٢٦) الجلبة : الجبل الذي حمل المسيح صليبه إليه .

النماذج لذلك المقطوعة الثانية من قصيدته « مرثية جيكور »^(٢٢٧) وفيها يدين الحضارة الأوروبية : حضارة الحديد والنار والدم ، حضارة العبودية والنخاسة في عصر يدعى الحرية :

لا عليك السلام يا عصر « ثعبان بن عيسى » وهنت بن العهود
ها هو الآن فحمة تنخر الديدان فيها فتلتظي من جديد
ذلك الكائن الخرافي في « جيكور » « هومير » شعبه المكدود
جالس القرفصاء ، في شمس آذار، وعيناه في بلاط الرشيد
يمضغ التبغ والتواريخ والأحلام ، بالشدق والخيال الوثيد
ما تزال « البسوس » محمومة الخيل لديه ، وما خبا من « يزيد »
نار عينين ألقتهما على « الشمر » ظلالة مذبحات الوريد
كلما لزم « شمره » الخيل ، أو عرى « أبو زيدة » التحام الجنود
شد راحا وأطلق المغزل الدوار يدحوه للمدار الجديد

فالشاعر يرمز بثعبان بن عيسى إلى حضارة أوروبا المسيحية ، إذ لم ترسم خطي معلمها الأول ، أما هوميروس الشاعر الإغريقي الضريع فلا يعنى به السياب إلا نفسه ، كذلك فإن « البسوس » و « يزيد » و « الشمر »^(٢٢٨) و « أبو زيد » رموز يستمدّها الشاعر من تراثنا العربي والشعبي ويزودها بمضامين عصرية ، فالبسوس رمز للقوى الطاغية لا تعيش إلا في وهج الحرب ، « ويزيد » رمز للاستعمار الحديث يمارس إرهابه مستتراً خلف واجهات وطنية زائفة ، تماماً مثلما استتر قاتل « الحسين » خلف يد « الشمر » المأجورة . وبهذا جميعه يمكن القول بأن الشاعر يمزج بين مصادر رمزية مختلفة ، منها المسيحي ، ومنها الإغريقي ، كما أن منها ما له أصل من التراث القومي أو الشعبي .

وقد نتساءل : هل ثمة فائدة فنية من حشد الأساطير والرموز والإشارات التاريخية على هذا النحو ؟ وجواب ذلك أن نجاح الشاعر في استغلال الدلالة الرمزية في الأسطورة وما يقوم بوظيفتها من إشارات تراثية - يتوقف - أولاً - على حاجة القصيدة إليها بحيث

(٢٢٧) أنشودة المطر ص ٩٦ - ٩٧ .

(٢٢٨) البسوس إشارة إلى الحرب الشهيرة في التاريخ العربي الجاهلي . ويزيد هو يزيد بن معاوية ، والشر قاتل الحسين .

لا تكون مجرد استعراض لثقافة الشاعر (٢٢٩) ، ثم يتوقف - ثانياً - على مدى تمثله للأسطورة ، وإيمانه بها ، واستطاعته تحويلها إلى نبض داخلي يتخلل القصيدة ، فلا تكون مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية ، فإذا انقلب الأمر إلى رصف جامد لبعض الأساطير الغريبة المذيلة بشروح وهوامش تفض مغاليقها وتفسر معمياتها ، فإن ذلك لا يعدو أن يكون مهارة عقلية لا غناء فيها من الناحية الفنية ، لأن بعض إحياء الرمز يرجع إلى أنه ارتبط في ذهن المتلقي ووجدانه بذكرات وظلال وإشعاعات سابقة ، فإذا استعير هذا الرمز من بيئة أجنبية لم يعانها كل من الشاعر والمتلقي لم يكن ثمة ما يقدمه الرمز ، اللهم إلا إذا كانت هذه الاستعارة في حدود الضرورة الفنية ، وبشرط قدرة الشاعر على تمثيلها حتى تصبح وكأنها جزء من التراث القومي ، وتلك مسؤولية الشاعر المعاصر تجاه ماضيه ، ومقياس السلامة فيها دقة إحساسه بتجاربه وصدقته في التماس ما يوحىها دون افتعال أو تقليد .

ونظرة تحليلية في نتائج المرحلة الموضوعية من شعر السياب تكشف أنه لم يكن حريصاً في كل حالاته على استخدام الأسطورة في الحدود التي أشرنا إليها ، وربما كان وقوعه في قبضة اليوت ، من بواعث إصرافه في الارتكاز على الأسطورة دون داع فني إلى الإصراف - تأمل هذه الأبيات من قصيدته « رؤيا في عام ١٩٥٦ » (٢٣٠) :

أيها الصقر الإلهي الغريب
أيها المنقضى من « أولب » في صمت المساء
رافعا روجي لأطباق السماء
رافعا روجي - غنميذا جريحا
صالبا عيني - تموزا ، مسيحا

فعلى مدار قطعة لا تتجاوز خمسة أبيات يشير الشاعر إلى « الأولب » موطن آلهة الإغريق ، ثم إلى « غنميد » الراعي اليوناني الذي أحبه زيوس كبير الآلهة فأرسل صقراً اختطفه وطار به إليه ، ثم إلى حادثة الصلب والمسيح ، ثم إلى تموز الإله الصريع^١ . فهل

(٢٢٩) انظر ملاحظة من هذا القبيل للأستاذ محيى الدين محمد : الرموز عند بدر شاكر السياب -

المجلة - يوليو سنة ١٩٦٣ ص ٨٩ .

(٢٣٠) أنشودة المطر ص ١١٦ وما بعدها .

تحتمل هذه الأبيات القليلة ذلك الحشد من الإحالات الأسطورية والتاريخية ؟ وأين ذلك الارتباط الوجداني المثير بين المتلقى والرمز ؟ وأية ضرورة فنية لذكر المسيح بعد تموز وكلاهما رمز للفداء ؟

ثم إن وظيفة الأسطورة ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيراً مجازياً بسيطاً حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه ، بل إن وظيفتها بنائية إذا صح التعبير ، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافته ، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية ، فإذا قرأناها حصلنا على خبرتين مزدوجتين في آن واحد ، وتلك غاية لا تتحقق إلا إذا استشرف الشاعر روح الأسطورة ، ولم يقف عند دلالتها الجزئية ، وفي هذه الحالة قد يكتفى بالتلميح إليها ، أو تلخيصها ، كما قد يعيد صياغتها من جديد ، مثلما فعل « اليوت » في بعض مواقف قصيدته الذائعة « الأرض الحراب » (٢٣١) .

ولئن وصل « السياب » في بعض تجاربه إلى هذا المستوى الوظيفي للأسطورة كما لاحظنا فيما اقتطفناه من قصيدته « تموز جيکور » ، فإنه في بعضها الآخر - في قصائده المبكرة على وجه الخصوص - لم يكن على وعى تام بهذه الغاية ، فوقع أسيراً لرغبة الشاعر العصري في عرض ثقافته المختلفة ، ولقد أشبع هذه الرغبة حقاً ، ولكن على حساب فنه . ونظرة سريعة إلى قصيدته « مرثية الآلهة » (٢٣٢) تؤكد هذه الملاحظة ، وفيها يحمل على المدنية الغربية التي تعبد المال وتقديس الذهب بل وتتخذ منه إلهاً تجشؤ لديه خاشعة ، بينما هذا الإله في نظر الشاعر :

« كقابيل » يغتال الأشقاء ، راكل	- كأوديب - للخبز الإلهي صافع
وهذا الإله الأملس الفظّ ماجلا	« لرسيس » يجشؤ عنده وهو خاشع
سوى وجه « نرسيس » الرخامى ، شآبتهُ	شحوب يهودى التلاوين ناقع
وأوفى من الأرباب جيل يثمه	على قمة « الأولب » رب مخادع
ترى فحم إذ يلقاه يلقاه راجفاً	« وفولاذ » من تلتماح عينيه مائع (٢٣٣)

(٢٣١) انظر بصدد اليوت ، روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٣١ - ٣٢ .

(٢٣٢) أنشودة المطر ص ٤١ - ٤٥ .

(٢٣٣) جرد الشاعر من الفحم والفولاذ شخصين لإلهين من الأرباب الجدد وعاملهما كاسى علم ومنعهما

من الصرف .

ويا عهد كنا كابن حلاج : واحداً مع الله ، إن ضاع الورى فهو ضائع
 أكلّ الرجال الجوف أن يملأوا به خواء الحشا هذا الإله المضارع ؟
 فهو يستمد من الأسطورة الإغريقية رموز « أوديب » و « نرسيس » و « الأولب » ،
 كما يستمد من التراث المسيحي شخصية « يهوذا » ، ومن التراث العربى شخصية الحلاج ،
 ومن شعر « اليوت » عنوان إحدى قصائده المسماة « بالرجال الجوف TheHollow Men » ،
 ولكننا نلاحظ أن وظيفة هذه الرموز لم تعد حدود الاستعارة أو التشبيه الصريح ، وأن
 بعضها يمكن اطراحه دون ضير فنى يذكر ، وأنها جميعاً تنحو إلى التفسير بخلع بعض
 الشخصيات الخرافية أو التراثية على أشياء وشخصيات حقيقية ، بحيث تحل الأولى محل
 الثانية على سبيل التبادل .

(ب) الأسطورة الذاتية :

كابد السياب قبل وفاته — فى نهاية ١٩٦٤ م ، — وعلى مدى أربعة أعوام طويلة ،
 تجربة من أقسى تجارب الشعر العربى المعاصر ، احتشد عليه فيها ثلوث رهيب : المرض
 والغربة والحرمان . ويشهد ديوانه « المعبد الغريق » بداية هذه المرحلة المضنية من عمره
 وفنه ، وهى مرحلة تجنح إلى التألم الذاتى والشكوى المباشرة ، ولكنها لا تخلو من أصداء
 أسطورية يجمع الشاعر بينها وبين الرمز الموروث — على اختلاف مصادره — والرمز
 المبتدع . غير أن هذه الوسائل الفنية الثلاث تختلف عن نظيرتها فى المرحلة السابقة من
 حيث دلالاتها ووظائفها .

فى المرحلة السابقة كان كل من الأسطورة والرمز مرتبطاً بتجربة موضوعية قومية أو
 حضارية ، أما فى هذه المرحلة فانهما يرتبطان بتجربة ذاتية ، هى العذاب الفردى الذى
 يهتصر الشاعر . وطبيعى أن يستتبع اختلاف نوع التجربة فى المرحلتين اختلافاً آخرى نوع
 الإطار الفنى الذى تصاغ فيه : من أسطورة ورمز ، فإذا كان تموز وعشتار وآتيس ،
 وأدونيس ، هى النماذج التى تتردد فى معظم قصائد « أنشودة المطر » ، فإن الرموز المفضلة
 لدى الشاعر فى ديوانيه اللاحقين : « المعبد الغريق » ، « ومنزل الأقان » هى :

١ — « عوليس » أو « أوديسيوس » بطل « الأوديسة » الذى ضل طريقه إلى وطنه وهو
 فى عرض البحر . وتتردد تلك الأسطورة فى قصائد : « شباك وفيقة » ، و « المعبد الغريق »
 و « الوصية » (٢٣٤) . وسر صلاحيتها للتعبير عن تلك المرحلة هو ما يربط بين « أوديسيوس »

(٢٣٤) القصائد الثلاث من ديوانه « المعبد الغريق » صفحات : ٢٥ ، ٩٣ ، ١٥٤ وما بعدها .

والشاعر من عذاب الغربية المشتركة : الأول فوق ظهر سفينته والثاني في داخل مستشفيات لندن وبيروت والكويت .

٢ - « السندباد » ويستخدمه الشاعر نموذجاً للملاح الذي يجوب الآفاق فلا تستقر به دار ، وهو بذلك لا يعنى إلا نفسه ، ومن آياته قصائد : « أفياء جيكور » ، « الوصية » ، « رحل النهار » ، « الليلة الأخيرة » (٢٣٥) .

٣ - « المسيح » و « العازر » : يستخدمهما الشاعر ، الأول رمزاً لمعاناة الألم الجسدى ، والثاني رمزاً للحياة بعد الموت ، وكأنه فيهما يأمل أن يظفر يوماً بالشفاء كما ظفر « العازر » بالحياة على يد « المسيح » . ومن أبرز نماذج ذلك قصائده : « شباك وفيقة » ، « خذيني » ، « سفر أيوب » (٢٣٦) .

٤ - « أيوب » وهو نموذج تراثى يستمدّه الشاعر من القرآن الكريم والعهد القديم ، رمزاً للصلابة في حمل عذاب المرض ، والثقة بالسماء مهما اشتدت الكربات وطال الانتظار ، ويمكن القول بأن الشاعر بعثوره على هذا الرمز قد وجد أكثر الصيغ ملائمة لأحزانه الصابرة ، فقارىء قصيدته «سفر أيوب» و « قالوا لأيوب » يحس بأن الشاعر لا يتخذ من الرمز واجهة يستتر خلفها - كما يفعل بعض شعرائنا - ويفضى على لسانها بأحاسيس غريبة عنها ، بل يشعر وكأن « أيوب » حقيقة هو الذى يشكو ويبوح ويهجس ويأمل ، كما يشعر بأن صلة « السياب » بذلك الرمز قد بلغت حد الامتزاج الكامل ، وبأن التراث قد تخطى هنا دور التفسير الاستعارى فأصبح بناء عضويًا تنمو من خلاله القصيدة وتتآزر الصور - يقول من قصيدته « سفر أيوب » :

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم .

لك الحمد ، ان الرزايا عطاء

(٢٣٥) القصيدتان الأوليان من ديوانه السابق ص ١٠٧ ، ١٥٤ ، والقصيدتان الأخيرتان من ديوانه منزل الاقنان ص ٥ ، ١١٦ .

(٢٣٦) القصيدة الأولى من ديوانه المعبد الغريق ص ٥ ، والأخيرتان من ديوانه «منزل الاقنان» : صفحات ٢٦ و ٣٦ . وقد سبق اليوت باستخدام العازر رمزاً المضمون مشابه - في قصيدته : أغنية العاشق ج . الفريد يروفروك - انظر ترجمة لها في : ترجمات من الشعر الحديث - اليوت ص ١٠١ (دار مجلة شعر - بيروت) .

وإن المصيبات بعض الكرم
 ألم تعطيني أنت هذا الظلام
 وأعطيتني أنت هذا السحر ؟
 فهل تشكر الأرض قطر الغمام
 وتغضب إن لم يجدها المطر ؟
 شهور طوال وهذى الجراح
 تمزق جنبي مثل المدى
 ولا يهدأ الداء عند الصباح
 ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى
 ولكن أيوب إن صاح صاح
 لك الحمد . إن الرزايا ندى^(٢٣٧)

فنبرة الحمد على البلاء ، وتحول المصيبة إلى عطاء ، والاستسلام القدرى الكامل ،
 والتوجه إلى الله بما يشبه فناء الحب في المحبوب — هي نبرة أيوبية خالصة إلى أبعد حد ،
 وهي تنتمى إلى « أيوب » بقدر ما تنتمى إلى الشاعر ، فلا ندري هل ينطق الشاعر من
 خلال الرمز أم يتكلم الرمز بلسان الشاعر . وتلك أقصى غايات التفاعل بين الرمز
 ومضمونه إذا صح التعبير .

تطور وظيفة الأسطورة :

اتضح مما سبق أن السياب ينزلق — أحياناً — إلى استخدام الأسطورة استخداماً
 استعارياً ، ويوفق — أحياناً أخرى — في استيعابها وجعلها جزءاً من بناء القصيدة . ومنذ
 ديوانه « المعبد الغريق » تؤدي الأسطورة في شعره غرضاً ثالثاً هو : تلخيص التجربة
 الشعرية باستقطاب الأسطورة ونفي جزئياتها وتفصيلاتها الثانوية مع الإبقاء على الباعث
 الرئيسى فيها أو الغاية الكامنة وراءها motive بوصفهما أهم ما يعنى الشاعر من الأسطورة^(٢٣٨) ،

(٢٣٧) القصيدة من منزل الاقنان ص ٣٦ وما بعدها . وانظر كذلك قصيدته « قالوا لأيوب » ص ١١١ -
 المصدر ذاته .

(٢٣٨) انظر مثلاً : تلخيصه لأسطورة « عوليس » في قصيدته « الوصية » — « المعبد الغريق » ص ١٥٥
 وفي « أنشودة المطر » مقدمات هذه الطريقة في علاج الأسطورة .

بل لقد يتخطى الشاعر الأسطورة الملخصة إلى التفكير بالأسطورة دون ذكر ما يشير إليها صراحة ، بحيث تصبح الأسطورة أو الرمز التراثى صدى قنبض به القصيدة دون أن تفصح أو تبين . تأمل — على سبيل المثال — مستهل قصيدته « حامل الخرز الملون » حيث يحدث نفسه بعدم جدوى تطوافه بين مستشفيات العالم ، لأنه لم يكن منه إلا ما يجنيه حامل الخرز الملون أو حامل الضباب ، وسيعود إلى زوجته المنتظرة فارغ الكفين كما رحل : لا صحة ولا مال :

ماذا حملت لها سوى الخرز الملون والضباب ؟
ما خضت في ظلمات بحر أو فتحت كوى الصخور
والرياح ما خطفت قلوبك ، والسحاب
ما بل ثوبك . ما حملت لها سوى الدم والعذاب^(٢٣٩)

أليست صورة الشاعر الذى لم يخض بحر الظلمات ، ولم تخطف الرياح قلوبه ، استلهاماً عكسياً لأسطورتى « عوليس » و « السندباد » ؟ ثم أليس تمثل الأسطورة على هذا النحو وتحويلها إلى خلفية وجدانية وفكرية للقصيدة — أقرب إلى منطق الفن من سردها سرداً تفصيلياً غير منتج ؟

إن نجاح الرمز الأسطورى يرجع فى الأساس إلى مقدرة الشاعر على استيعابه والاقتناع به حتى يصبح بعضاً من مشاعره وأخيلته ، « وإننا — كما يقول الدكتور محمد مندور — لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قima فنية جديدة ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءاً من أصالتنا . . . وباستطاعة الشاعر الموهوب أن يجازف بقيثارته فى عالم الرموز على مشقته وخطره ، ولكن على أن يكون الإحساس الفكرة ، وأن ترفع الصورة الشعرية من استوائها البارد^(٢٤٠) » .

تلك — فى النهاية — صورة عامة لاتجاهات الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر . حاولنا بها تعقب الظاهرة فى نشأتها وتطورها ، فتصدينا لها ذجها الأولى ، ثم اتبعناها

(٢٣٩) منزل الاقنان ص ٣٣ ، والظاهرة ذاتها يمكن أن تلاحظ فى قصيدته « الليلة الأخيرة » — المصدر

ذاته ص ١١٦ — ١٢٢ .

(٢٤٠) د . محمد مندور : فى الميزان الجديد (القاهرة سنة ١٩٤٤ — مطبعة لجنة التأليف والترجمة

والنشر) ص ١٨ و ١٩ .

بعرض تفصيلي لما انتهت إليه ، كى يمكن — عن طريق الموازنة والمقابلة — معرفة أوجه التماثل والمفارقة بين الرمزية كما عرفها الرعيل الأول : « سعيد عقل » و « صلاح لبكى » و « بشر فارس » ، والرمزية على أقلام الجيل اللاحق : نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ، وإن كان الفصل بين الجيلين فنياً أكثر منه زمنياً ، لأن بعض شعراء الطور الأول ما يزال يمارس الكتابة حتى اليوم ، وبعضهم لم يخفت صوته إلا منذ عهد قريب .

والملاحظ أن الصيغة الرمزية الأولى قد وصلت في بعض نماذجها إلى مرحلة التصفية المذهبية أو كادت ، وأنها كانت أكثر اتكاء على وسائل الإيحاء الصورية والموسيقية ، هذا على حين توفر الجيل الجديد على بناء الرمز باعتباره إطاراً كلياً للقصيدة ، مستغلاً في ذلك بعض المصادر التي لم تتح لسابقه من تراث وأسطورة . ويمكن القول بأن هذا الاختلاف في الاهتمامات الفنية هو بدوره نتيجة طبيعية لاختلاف المؤثرات التي تعرض لها كل من الجيلين ، فعلى حين كانت الرمزية الفرنسية هي الصورة المثالية للأداء الشعري بالنسبة للأولين ، كانت أصداء الرمزية في الشعر الانجليزي — وبخاصة في نتاج ت.س. اليوت — صيغة نموذجية بالنسبة للآخرين .

واعتقادنا أن الدراسة الأدبية ليست رصداً جامداً للموضوع ، بقدر ما هي استبطان وتمثل ورؤيا تنفذ إلى الجوهر ، وتتجاوز الهوامش والتفاصيل ، ومن هنا كان اهتمامنا بعرض الظاهرة وتحليلها تحليلاً نقدياً في الوقت ذاته ، ومن هنا — كذلك — كان اقتصرنا — مضطرين — على أبرز نماذج الرمزية في شعرنا المعاصر ، رغم علمنا بأن هذه النماذج ليست حصراً أو استقصاء لكل جزئيات التيار الرمزي ، وإن أمكن اعتبارها تمثيلاً شاملاً لأبعاده واتجاهاته الكبرى ، وتلك غاية لا يستهان بها في عرف الدرس الأدبي الحديث .

الفصل الرابع

الصياغة الرمزية في الشعر العربي المعاصر

مصادر الرمز - الصورة الرمزية - الإيقاع

محاولتنا في الفصل السابق كانت إلى التحليل أقرب منها إلى التجميع ، كما كانت عنايتها بالتماس الفروق بين النماذج أكثر من اهتمامها بأوجه القرابة بينها . وقد قامت هذه المحاولة على أساس النظر إلى اتجاهات التأثير الرمزي في الشعر العربي المعاصر ، كل اتجاه على حدة ، حتى يمكن إبراز ملامحه الفردية وسماته الجمالية الخاصة ، فمن المعلوم أن لكل عبقرية فنية منطقها وظروفها ، وأن ما يأخذه شاعر من مذهب أدبي يختلف نوعاً ودرجة عما يأخذه شاعر آخر من المذهب نفسه ، وهذا الاختلاف بدوره يفضي إلى تفاوت الأنماط الفنية التي يبدعها الشعراء ، مهما بدا من تقارب طائفة منهم في النزعة أو اتفاقهم في الإفادة من تيار أو نظرية بعينها .

ولكي تصل هذه المحاولة إلى غايتها ينبغي أن تعقبها نظرة كلية في الصياغة الرمزية ، لا تلاحظ المفارقات الدقيقة بين الاتجاهات المختلفة قدر ما تلاحظ وسائل الأداء الرمزي جملة ، وعلى أساس في صرف ، بغض النظر عن الخصائص الذاتية لكل شاعر ، لأن هذه إن كانت موطن أهمية على المستوى التحليلي من البحث ، فإنها على المستوى التركيبي أقل أهمية من الخطوط الرئيسية التي تكون الظاهرة ، ويمكن أن يقال في عبارة موجزة ، إنه إذا كان الفصل السابق قد تناول الرمزية في الشعر العربي بالتحليل ، فمن الطبيعي أن يتناول هذا الفصل بالتركيب ، حتى لا تظل بعض عناصر الفكرة موزعة أو غامضة ، إذ يمثل التحليل والتركيب معاً جناحي المنهج الحديث .

والصياغة الرمزية صياغة إيحائية ، والإيحاء فيها مرهون بأمرين : أولهما : قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادي ، وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المعهودة بحيث تؤول إلى المراد ولا تصفه ، وتثيره ولا تسميه . وثانيهما : استغلال الموسيقى الشعرية في خلق مناخ نفسي تقصر عنه اللغة بدلالاتها

الوضعية الضيقة ، وسنعرض لهاتين القضيتين بهذا الترتيب ، فنجمل أولاً المصادر المختلفة التي استمد منها الشاعر العربي رموزه ، ثم نتصدى ثانياً للصورة الفنية التي تجلت فيها هذه الرموز ، فنتناول خصائص الصورة الرمزية ، وإلى أى مدى توفرت هذه الخصائص في شعرنا المعاصر ، وأخيراً نعرض بالتفصيل للجانب الإيحائي في الموسيقى الشعرية باعتبارها عنصراً جوهرياً في الأداء الرمزي .

١ - تشكيل الرموز ومصادره

في الشعر العربي المعاصر

كيف يتم تشكيل الرمز . . . أعنى كيف ترتقى الصورة الحسية من كينونتها المادية إلى حيث تصبح بؤرة لإشعاعات إيحائية لا تحد ؟ لعلنا ما زلنا على ذكر من تلك الحقيقة الأساسية ، وهي أن الرمز في الأصل كيان حسي يثير في الذهن شيئاً آخر غير محسوس^(١) ، أى أنه يبدأ من الواقع ، ولكنه بالخطوة التالية يجب أن يتجاوزه إلى ما وراءه من معان مجردة . فإشارة الشاعر محمود حسن إسماعيل إلى الشادوف بأنه :

جبار أفزعه الردى ، فتقلصت أضلاعه من صرعة التخويف
فتخاله في الوهم جشة مارد ضجرت لهول في القبور مخيف
فأعارت الأكفان ثورة حائق برمت بحتف ، فارتمت بحتوف^(٢)

هذه الإشارة وأمثالها تقف دون مستوى الرمز ، لأن الصورة الحسية فيها تعنى مدلولاً حسيّاً ، ولا تثير ما ينبغى أن يثيره الرمز من معان مجردة .

وبالإضافة إلى تحقق المستويين الحسى والتجريدي في الرمز ، ينبغى ألا يكون المستوى التجريدي الرموز محددًا بكل قسماته وأبعاده ، لأن أساس الرمز الإيحاء ، والإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف ، وبهذا تنتفى عن نطاق الرمز تلك الاستعارات والكنائيات والأمثال الرمزية المقصود بها إلى استخلاص عبرة أو مغزى صريح ، يفصح عنه الشاعر غالباً في نهاية القصيدة ، التي تبدو في تلك الحالة وكأنها قد سبقت خصيصاً

(١) انظر مادة Symbol في الطبعة الرابعة عشرة من المجلد الحادى والمشرين في Encyclopedia Britannica .

(٢) قصيدة « الشادوف » من ديوان « هكذا أغنى » ص ١١٩ .

من أجل البرهنة على الفكرة المرادة ، وهو ما يمكن أن نلاحظه في قصيدة « حسن كامل الصيرفي » المسماة « غيرة » ، وفيها يحدثنا عن زهرة مفتونة بضوء النجوم السحري ، وطائر يعشق تلك « الزهرة » ، وتدفعه غيرة عليها إلى سحقها حتى لا يتمتع بها غيره :

سمع الطائر مدح الزهر للنجم فغارا
ورأى النجم يحيي الزهر بالضوء جهارا
كلما مس السنا أثوابها اهتزت سكارى
وسرى الشك إلى الطائر فاهتاج وثارا
وأثار الكلم العابر منه ما أثارا
وبدت غيرة الحمقاء في عينيه نارا
هز جنحيه على الغصن كإعصار اغارا
فهوت زهرته عن غصنها . . ثم توارى

فالشاعر يجسد الغيرة أمام أبصارنا في قالب تمثيلي رمزي ، لم يكن همه فيه موجهها إلى بناء الرمز باعتباره صورة فنية ، قدر ما كان موجهها إلى استخلاص مغزاه الكلي ، لأن الطائر العاشق بعد أن يطيح بزهرته الحبيبة لا يلبث أن يرى النجم الغريم يولى الادبار مفسحا الطريق لموكب الصباح الوافد ، حينذاك يدرك الطائر أن غيرة العمياء لم تكن إلا وهما دمر حياته ، وأنانية حمقاء قضت على زهرته الفاتنة ، وأن جهده كان في غير طائل ، لأن القدر — كما يشير الشاعر — فوق كل تدبير :

عبث الأقدار في الدهر بألباب البرايا
كم وراء القدر العاثر بالناس خفايا^(٣)

فهذان البيتان ليسا أكثر من تلخيص جامع لمغزى تلك الحكاية الرمزية ، وهو مغزى لا يعوزه التحديد والوضوح ، بالاضافة إلى أنه كان من البداية مطلب الشاعر وغايته الأساسية . فإذا تذكرنا ما سلف أن أوضحناه ، من أن الرمز — من ناحية — ينأى عن البسط والتحليل ، ويميل إلى التكثيف condensation ، أى إلى ادماج بعض العناصر المرموزة وحذف بعضها الآخر ، وأن قيمته — من ناحية أخرى — ليست فيما

(٣) حسن كامل الصيرفي : قصيدة « غيرة » — ديوان — صدى ونور ودموع ص ١٥٥ - ١٥٨ .

يرمز إليه وحسب ، بل هي كذلك — وقبل كل شيء — في صورته الشعرية^(٤) ، أدركنا أن أمثال هذه المجازات الرمزية قاصرة عن بلوغ المستوى الفني للرمز ، لتحدد مدلولها ، ولأن القصد فيها إلى تقرير الفكرة وليس إلى بناء الرمز بوصفه شكلاً فنياً موحياً .

ثم إن الرمز — فوق ما سبق — ينأى عما هو من خصائص المجاز كالقرينة لأن التأويل فيه غالباً ما يعتمد على مجرد ارتباطاتنا وذكرياتنا العاطفية التي لا أساس لها في أية مقارنة منطقية^(٥) ، فعمر أبو ريشة في قصيدته « البلبل » يتحدثنا عن صداح أسير مقيد الخطوات ، ينثر الحانه كأنما ينثر من كبده ، كلما أطبقت منقاره غصة مده ينقر في أصفاده المتينة ، وحين تنتهي القصيدة بهذه الأبيات الأربعة :

طوى المني نوحاً ، ولكنما لم يغنه النوح ولم يجده
فعاف دنياه ، ولم يتخذ عشا ولم يحمل سوى زهده
كأنه من طول ما مضه من عبث الدهر ومن كيده
أبي عليه الكبر أن يورث الأفر اخ ذل القيد من بعده^(٦)

نصبح على شبه يقين بأن الشاعر — بعد هذه الصورة التي يمكن اعتبارها قرينة تعين المقصود — لم يكن يتحدث عن بلبل حقيقي ، بل كان يتحدث عن نفسه وقد قصرت به الأيام عن تحقيق كل مطامحه فإذا به يزهد في الحياة والناس ، ويأبى أن يتخذ له منهم شريكة ورفيقة ، مخافة أن يلتقي أبناءه — إن هو أنجب — من عنت الأيام مثلما لقي ، وتعففاً أن يعيشوا حياة ذلك حظها من الهوان .

فإذا تجاوزت الصورة الشعرية حدود الدلالة الحسية الضيقة ، واعتمدت على الإيحاء الرحب وليس على تقرير الأفكار أو بسطها ، وإذا فهمت على أنها بناء مركب تتأزر جزئياته وتتنامي ، ولم ينظر إليها — كما يفعل بعضهم — على أنها مجرد وسيلة للتعبير غير المباشر ، غدت تلك الصورة وأمثالها رموزاً تثير من النواحي النفسية ما لا تقوى على أدائه اللغة في دلالتها الوضعية . وفي تلك الحالة قد تعني القصيدة معاني مختلفة لعدد من القراء ،

(٤) انظر الفقرة الثانية من تمهيدنا للباب الأول لهذه الدراسة تحت عنوان « الرمز والرمزية » وكذلك الفقرة الثالثة من الفصل الثالث في الباب نفسه تحت عنوان « الخيال الرمزي » .

(٥) انظر : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧١ .

(٦) عمر أبو ريشة : مختارات — (منشورات المكتب التجاري — بيروت) ص ٦٧ — ٦٩ .

وقد يكون كل من هذه المعاني مختلفاً هو الآخر عما قصده الشاعر ، بل ربما كان في بعض الأحيان خيراً منه ، فالشاعر يعبر عن بعض تجاربه الخاصة مما لا علاقة له بشيء مطلقاً خارج هذه الخصوصية ، ومع هذا قد يصبح الشعر بالنسبة إلى القارئ تعبيراً عن موقف عام ، وقد يصبح تعبيراً عن بعض تجاربه الذاتية^(٧) ، حتى لتظفر قصيدة واحدة كقصيدة « إلى زائرة » « لبشر فارس » بعدة نظرات ، كل منها ترى في الزائرة معنى خاصاً لم تره الأخرى ، فبينما يفهمها بعض النقاد على أنها زائرة عجوز قبيحة يفرق الشاعر من زيارتها ويلقاها بهذه الأبيات ، يرى فيها بعضهم حملة على الأدب اللفظي ، على حين يقبلها آخرون باعتبارها زائرة حقيقية ويمضى في شرح القصيدة على هذا الأساس^(٨) ، أما الشاعر اللبناني الرمزي النزعة « صلاح الأسير » فلا يبصر في تلك الزائرة مدلولاً محدداً ، لأنها بحسب رأيه « ترمز إلى ترجرج العاطفة عند الشاعر وقد تولته نوازع الغريزة فكتب بها ، فكانت قصيدته تلك ظلاً لحالته النفسية^(٩) » .

على أن تلك القصيدة — فيما نخال وكما لاحظ الأستاذ أنطون كرم^(١٠) — ليست إلا تحليلاً لبعض مفهوم صاحبها للشعر ، وهو في ذلك يضرب على غرار الرمزيين الخالص ، فيجعل من الشعر ومقاييسه موضوعاً لشعره ، فليست الزائرة إذن كائناتاً حقيقياً بل هي الخاطرة الشعرية أو القصيدة تلم بوجودان الشاعر — مثلما تلم بوجودان المتلقي — ظليّة خاطفة كما تلم الزائرة :

لو كنت ناصعة الجبين هيهات تنفضني الزيارة
ما روعة اللفظ المبين السحر من وحى العبارة

* * *

ظل على وهج الحنين رسمته معجزة الإشارة
خط تساقط كالخزين أرخى على العزم انكساره

(٧) انظر مقالا للشاعر الناقد ت . س اليوت بعنوان : موسيقى الشعر — ترجمة منح الخوري — الأديب مارس سنة ١٩٥٦ ص ١١ .

(٨) انظر مجلة الأديب — الجزء الثامن (عدد آب سنة ١٩٤٤) ص ٥٦ — ٥٨ — وفيه ترى هذه الآراء الثلاثة منسوبة على التوالي إلى الأساتذة : عدنان الذهبي ، سامي عازر ، أبي مضر .

(٩) الأديب — الجزء السابع سنة ١٩٤٤ م ص ٨ .

(١٠) الرمزية ص ١٢٩ .

ماذا بوجد المحصنين ؟ صوت شج خلف الستارة
 غيب في العجب الدفين معنى براعته البكاره
 درأ يفوت الناظرين ونهضت تهديني بحاره
 خطوات وسواس رزين وهب تعميه الطهارة^(١١)

* * *

وواضح من استخدام الشاعر لكلمات « كاللفظ » و « العبارة » و « والمعنى » أنه أنه ليس في مقام تصوير زائفة مادية ، بل هو بصدد الحديث عن التجربة الشعرية ، وكيف يعانيتها خلقا كثيف الملامح غير ناصع الجبين ، وكيف أن الوضوح والإبانة لا يثيران في نفس الشاعر — كما لا يثيران في نفس المتلقي — تلك الرعدة الساحرة التي تثيرها « معجزة الإشارة » ، فما الصورة اللفظية للقصيدة إلا ستارة تقاوم أية محاولة للفهم والإدراك المحددين ، ويصاب العزم إزاءها بالانكسار ، فلا يبقى ثمة سوى ما تشعه هذه الستارة الصوتية من إيماءات هي مزيج من الوجد والشجى يحس به الشاعر والمتلقي على سواء . فالفيض الشعري — كما تصوره القصيدة الماثلة — فيض محجب فيه من بكارة المعنى ، ومن نقاء الدر في قرار البحار ، ما لا يستطيع الاهتداء إليه إلا الشاعر الملهم يقوده وقع الأصوات ورنينها الذي يشبه وسوسة الحللى الكريمة إلى تلك المعاني العذراء وذلك « الوهب الطاهر » على حد تعبير الشاعر نفسه .

تلك — في اختصار — حدود العملية الفنية التي يتم بها تشكيل الرمز الأدبي : صورة ذات معالم حسية بحسب الأصل ، ولكن الشاعر ما يزال بها يحطم علاقاتها الطبيعية ، ويذيب تخومها المألوفة ، معتمداً على ما يدعى رمزياً بتراسل الحواس ، وتبادل الماديات والمعنويات ، ثم على ما يتعاقب في اللاوعي من مدركات لا صلة بينها بحسب الظاهر ، حتى تصل تلك الصورة إلى حالة من المثالية والتجريد تتوارى فيها الدلالة الوضعية ، وتفسح الطريق لايحاء رحب غير مقيد ولا محدود .

ولكن كيف يختار الشاعر رموزه منذ البداية ؟ وما الأساس النفسي الذي ينبني عليه هذا الاختيار ؟ وأول ما ينبغى إدراكه في هذا الصدد أن الرمز ليس جمعاً لأطراف الأشياء بعضها إلى بعض ، وإنما هو رؤيا يتحقق فيها التفاعل بين الذات والموضوع ، فهو يجسد

النفسي بشكل مادي ، وهو يبعث المادي ويضفي عليه حيوية وحركة ، وهو يوحد بين ما يبدو مبعثراً من عناصر الوجود ، ويكتشف علاقاته بغيره ، وبهذا جميعه يمكن تنسيق التجربة الإنسانية داخل نظام من نوع ما^(١٢) ، أى أن عملية الرمز من الوجهة النفسية ذات وجهين : فهي من ناحية تجريد للموضوعي ، وهي من ناحية أخرى تجسيد للذاتي ، ولعل ذلك ما كان يشير إليه « يانج » حين قرر أن الرمز يعتمد في ظهوره على الحدس من جهة ، والإسقاط من جهة أخرى ، بالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك في الإنسانية ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجي هو الرمز . . .

ويشرح يانج مفهوم الإسقاط عنده فيقول إنه يعتمد على الهوية العتيقة بين الذات والموضوع ، فالتفرقة بين « الانا » ، « والعالم » لم يعرفها البدائيون ، ومن ثم فإنهم لم يدركوا العالم كما ندركه نحن ، بل ادركوه باعتباره كائناً مهولاً تشيع الحياة فيه ، وهم أنفسهم مظهر من مظاهر هذه الحياة ، وهنا يمكن القول بأنه كانت لديهم عملية إسقاط بطريقة تلقائية أو سلبية على حد تعبير « يانج » ، فهم يسقطون حيويتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة . يقابل هذا النوع من الإسقاط السلبي نوع إيجابي ، حيث يسكب الشخص أحاسيسه في شيء ما ، أى يوضعها ، وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات ، ويقدر ما يكون هذا الشيء رمزاً يكون صاحبه عبقرياً^(١٣) ، وتلك على التحديد مهمة الفنان المبدع .

وعليه ، فإن كل ما تجاوبت معه بصيرة الشاعر من عناصر الواقع صالح لأن يكون رمزاً ، شريطة أن تنصهر الذات بالموضوع في ضرب من الرؤيا أو الكشف ، وأن تسقط عليه من مشاعرهما وأحاسيسهما وتخلطه بها ، بحيث تصبح الذات موضوعية ، ويصبح الموضوع ذاتياً . ولنتصور مشهداً طبيعياً على سبيل المثال ، فلكى يغدو هذا المشهد رمزاً ينبغي أن تتجاوب معه الذات ، وأن تصبح له قيمة الرؤيا الوجدانية وإلا فإنه يبقى ببساطة كما كان : مجرد مشهد طبيعي^(١٤) .

فحين يحدثنا « خليل شيبوب » عن زهرة سوداء فيها ما في بقية الأزهار من عطر

Theory of Literature, P. 195 - 196.

(١٢) انظر :

(١٣) انظر : دكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ١٩١ .

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, p. 287.

(١٤) انظر :

ولون ، ولكنها تنفرد من بينها بحيرة وحزن غامرين ، فإن نظره في الحقيقة لا يتوجه إلى الزهرة باعتبارها واقعاً مادياً فحسب ، بل باعتبارها رمزاً لما يعانیه هو نفسه من غربة المشاعر والأفكار :

الزهرة السوداء واقفة	في الروض بين فروعها الخضر
نظرت بعين لا يياض بها	مطموسة في السميت والشرر
فكأنها بعض النجوم خبا	واشتط بين الأنجم الزهر
أو منية للنفس خائبة	لبست حداد الذل والقهر
مبهوثة لم تبسم أبداً	عن سافر طلق وعن ثغر
مشغولة في نفسها ، فلها	لا فرق بين الروض والقفر ^(١٥)

فالشاعر بعد أن يستمد صورة الرمز — نعى الزهرة — من واقع الطبيعة المألوف ، يحاول بعث الحياة في أوصالها بما يسبغه عليها من خصائص إنسانية ، كما يحاول تفتيت إطارها المادى وعلاقاتها الحسية كي لا تقف عند حدود الدلالة الوضعية ، فالعين المطموسة ، والكآبة التي تأبى الابتسام ، والانشغال بالذات وطرح كل ما عداها ، هي جميعاً سمات غير واقعية بالنسبة إلى الزهرة ، وهي تشير إلى نفس الشاعر وما يكابده من قلق ، وانطواء ، ويأس تستوى فيه السعادة والشقاء ، وهما المعادل الإنساني لما دعاه الشاعر بالروض والقفر .

ونسارع فنقول إن اتخاذ مظاهر الطبيعة رموزاً للحياة النفسية على هذا النحو يختلف عما تعودته الرومانتيكيون من إسقاط مشاعرهم عليها والباسها من عواطفهم ثوباً بشرياً حياً ، لأن هؤلاء قد اكتفوا من الطبيعة بأن تقوم بدور الشريك الذي يقاسمهم الكآبة والبهجة ، ولم تذب في نظرهم تلك الحواجز التي تفصل بين عالمي الذات والموضوع بغية خلق امتزاج كلي بين الشاعر والوجود .

فالرومانتيكي يبدأ من مشاعره الذاتية ، وهو يخلعها على عناصر الطبيعة مع الاحتفاظ لتلك العناصر بقدر من شخصيتها واستقلالها ، ومن ثم لا تنعتق نظرتة تماماً من سيطرة الحس ، كما لا تتعدى أحياناً حدود الرصد الخارجى المجرد . أما الشاعر الرمزي فلا يلحظ تلك الثنائية بين عالم الأشياء ، وعالم الذات ، فإدراكه للأشياء هو في الوقت ذاته إدراك

(١٥) من قصيدة الزهرة السوداء — المقتطف — مارس سنة ١٩٣٤م (المجلد ٨٤) . ص ٢٩٥ .

لأسرار روحه وأشواقها^(١٦)، ومن ثم لا ندهش حين نرى بعض عناصر الطبيعة الجامدة «كالسماء الزرقاء» و«القمر» و«أنهار الجليد» توحى على قلم «مالارميه» بأكثر مما تعنيه في ذاتها، حتى لتصبح هذه المفردات المنتزعة من الطبيعة بحسب الأصل رموزاً للجمال المجرد البعيد المنال^(١٧)، وبالمثل لاندعش حين يرى شاعر «كخليل شيبوب» في زهرة سوداء، غريبة حزينة، صورة لاختلاجات نفسه وما تستشعره من وحشة وقهر، وإن كان واضحاً أن شاعرنا لم يصل — من حيث المستوى الفني للرمز — إلى درجة الرمزيين الخالص سواء في قلة اعتماده على وسائل الأداء الرمزي، أو في وضوح الإشارات التي يرشح بها الرموز، فعظم صور القصيدة قرائن تلفتك إلى هذا الرموز في حدة، وتكاد تهتف بك، أنا لا أتحدث في الحقيقة عن زهرة، بل أتحدث عن شاعر!

وإذا كانت الطبيعة مصدراً استمد منه الشاعر العربي بعض أشكاله الرمزية معتمداً على خاصتي التجسيد والتشخيص، فإنها في الحقيقة لا تعدو أن تكون منبعاً واحداً من منابع عدة اتكأ عليها في هذا الصدد، ذلك أن مفهوم الواقع بالنسبة للشاعر المعاصر قد أصبح أكثر رحابة وعمقاً، فلم يعد يقتصر على الظواهر المادية في الطبيعة، بل امتد إلى نطاق الظواهر النفسية غير المنظورة، وهي ظواهر استأثرت باهتمام الرمزيين، باعتبارها الحقيقة التي لا حقيقة سواها، والتي ترتد إليها مظاهر العالم المادي المتغير.

فواقع الشاعر العصري هو واقع حياته الواعية واللاواعية، وهو الواقع النفسي بكل ما يزخر به من رؤى وأوهام ورغبات حبسية تنطلق خلال العمل الشعري وقد ارتدت أشكالاً رمزية تخفي أصولها ومنابعها، وهو بهذا الاعتبار من أغنى مصادر الرمز في شعرنا الحديث، حيث تتوارى القوى المدركة العاقلة، ويسيطر على القصيدة جو سحري يشبه الحلم من حيث الظاهر، ففيه ما في الحلم من نقل القيم أو تبادلها displacement عن طريق الاستعاضة بعنصر ما عن غيره من العناصر الكامنة استعاضة رمزية، أو عن طريق تحول التوكيد من عنصر مهم في الرمز إلى آخر لا أهمية له، بحيث يزاح مركز الثقل في الرمز — كما

(١٦) توضح هذه المفارقة بين موقف كل من الرومانتيكي والرمزي من الطبيعة مقارنة أقامها «باورا» بين قصيدة «فاليري» «المقبرة البحرية» وقصيدة — «بيتس» «بين أطفال المدرسة» من جهة، وقصيدة «أبيات كتبت في حالة كآبة» للشاعر الرومانتيكي الأنجليزي «شيلي» من جهة أخرى، وهو ينتهي من هذه المقارنة إلى نحو ما انتهينا إليه. انظر: The Heritage of Symbolism, P. 227 - 228.

(١٧) انظر السابق ص ١٤.

يزاح في الحلم — فيبدو مشوشاً وغريباً إلى حد ما^(١٨) ، وتلك طريقة في بناء العمل الشعري تكثر نماذجها في القصيدة الرمزية ، غير أن نمو هذه الطريقة وازدهارها يرجع إلى ذبوع الدراسات السيكلوجية الحديثة ، وتعدد مناهج التحليل النفسي ، الأمر الذي انعكس أثره على الشعر العربي المعاصر ، وتجلى بخاصة في نتاج الشاعر « بدر شاكر السياب » ، وزميلته الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » .

فبعض تجارب الأول — السياب — رؤى يعمد فيها إلى خلق مدركات وهمية ذات علاقات ذاتية محضة ، كقصيدتيه « النبوة الزائفة » و « حدائق وفيقة » ، وفي تلك القصيدة الأخيرة يقدم الشاعر صورة خيالية لحياة مثالية تعيشها حبيبته « وفيقة » بعد الموت ، وفيها كذلك يلتقي الوهم بالحقيقة ، والصبح بالليل ، وتتمطى الحبيبة في ظلال العالم السفلي فوق سرير عجيب من أشعة القمر ! وبدهى أن تصوير الموت على هذا النحو ليس إلا حلمًا يهيجس فيه الشاعر بما يتمنى أن يكون ، وليس بما يراه أو يعرفه حقيقة^(١٩) .

وفي قصيدة « الخيط المشدود في شجرة السرو » لنازك الملائكة يبدو وجه آخر لما يمكن أن يقدمه « اللاوعي » المعاصر من رموز ، وفيها حاولت الشاعرة رسم صورة للانفعالات والخواطر التي اعترت شاباً فوجيء نبأ موت حبيبته ، وقد كان أول ما وقعت عليه عيناه أثر سماعه هذا النبأ المثير خيط كان مشدوداً في شجرة سرو ، فانشغل العقل المصدوم بالتفكير فيه ، وبقي منشغلاً حتى عاد إليه وعيه وأدرك فداحة المأساة التي نزلت به . . . فعقدة القصيدة تعتمد — كما تصرح الشاعرة نفسها^(٢٠) — على الحالة التي تعترى إنساناً يتلقى نبأ مثيراً فاجعاً لا يتوقعه ، فهو إذ ذاك يصاب بشرود عميق ، ويبدو أنه لم يسمع النبأ ، ويتلفت حوله فتعلق عيناه بأول شيء تصادفانه فيغرق في التفكير فيه ، وقد كان « الخيط المشدود » في القصيدة المذكورة — رغم تفاهته في الظاهر — هو الخور الذي ارتكزت عليه خواطر الشاب المفجوع ، وتنبع قيمته الرمزية من أن الشاعرة اعتمدت عليه في الإيحاء بحالة من الدهول البالغ يضيق عن بسطها الأسلوب التقريرى المألوف .

(١٨) انظر سمات الإخراج في الأحلام من تكثيف ونقل ، وقارنها بعملية الرمز الفني : سيجموند فرويد : محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي — ترجمة : د : أحمد عزت راجح ص ١٨٣ - ١٨٧ .

(١٩) انظر هذه القصيدة في ديوانه « المعبد الغريق » - ص ١٧ - ٢٣ .

(٢٠) انظر مقدمة الشاعرة لبهوانها « شظايا ورماد » ص ١٥ وانظر القصيدة ذاتها ص ١٦٣ وما بعدها .

وإذا كان « الخيط المشدود في شجرة السرو » نموذجاً لتبادل مراكز الأهمية في بعض الرموز النفسية - كما تتبادل هذه المراكز في بعض الأحلام - حيث تعلق الذهن المصدوم بموضوع هين القيمة بدلاً من الاهتمام بالمأساة الحقيقية ، فإن قصيدة « الحزان الأكبر » لعمر أبي ريشة تكشف عن موقع آخر من مواقع التشابه بين الرمز والحلم ، هو القناعة من الرمز بأبرز عناصره ، والاكتفاء بهذه العناصر عن التصريح بما وراءها من مشاعر كامنة ، فقد رأى الشاعر في « مدريد » حسناء أحس على التو بأنه قد عاش مع عينيها الوحشيتين في عصر من العصور الغابرة ، وبدلاً من البوح بهذا الشعور الغريب ، راح عقله الباطن - هذا الحزان الأكبر - يقذف أثر ذلك الشعور الخفي بالكلمات التالية : النيل ، المعبد ، الكهان :

عيناك سوداوان وحشيتان
أقرأ في طرفيهما عمرى
فكم طواني في مداه الزمان
وما طوت نجواهما صبرى
فهذه ليلتنا الحالية
عادت بأشتات المنى الغالية
ليلة نام النيل مفترًا
محتضنا حسناء البكرا
وزمر الحسان
في رقصها الفتان
تواكب الألحان
بالصنوج والمزهر
والندى والعنبر
وخلفها الكهان
والمعبد الأكبر
ونحن : هل تذكرين ؟

كيف انسلنا
كيف شفيينا الحنين
وما سألنا ؟

فالعينان الوحشيتان تذكران الملتقى بعوالم بدائية غابرة ، والنيل والحسنة والصنوج والمزهر والكهان والمعبد تومىء إلى تقاليد فرعونية كان فيها المصريون يتقربون إلى النيل كل عام بعروس عذراء اعترافاً بفضلها واستنداراً لفيضه . وقد رمى الشاعر بنثر هذه الإيماءات في القصيدة نثراً غير مفصل ولا مرتب ، إلى خلق مناخ خرافى شبيه بذلك الذى أحس أنه عاش فيه من قبل هو وصاحبته .

وربما دلت إشارة « أبى ريشة » إلى تلك الطقوس الفرعونية الموهلة في القدم على أن امتياح الشاعر المعاصر من واقع الحياة النفسية الباطنية لم يقتصر على ما يسمى باللاوعى أو اللاشعور الفردى ، بل تعداه إلى اللاشعور الجماعى ، وهو كما يقرر « يانج » رواسب باقية في النفس منذ آلاف السنين على شكل أساطير وخرافات تمثل الموقف النفسى الأزل للإنسان إزاء أحداث الطبيعة ومجرياتها ، وقد انتقلت إلينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسمى باللاشعور الجماعى ، والفنان الأصيل يطلع عليها بالحدس فلا يلبث أن يسقطها في رموز (٢٢) .

واللاشعور الجماعى بهذا الاعتبار مستودع تتوارثه الأجيال ، فيه جماع التجارب الإنسانية التى انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الآباء والأجداد . وهو متحد لدى الأفراد جميعاً بغض النظر عن حدود المجتمعات ، ومن هنا كان انعطاف الشاعر المعاصر إليه واستمداده منه ، بوصفه اللغة المشتركة للنفس البشرية .

والأسطورة هى الشكل الرئيسى الذى تتجلى فيه رواسب اللاشعور الجماعى ، وهى — كما سبق أن أشرنا — الجزء الناطق في الشعائر البدائية أو القصة التى تجرى هذه الشعائر وفقاً لها ، وقد أدت بالنسبة للإنسان الأول وظيفة مزدوجة ، فقد كانت — من ناحية — محاولة لتعليل الوجود وتفسيره ، كما كانت — من ناحية أخرى — تعبيرات رمزية تعكس ما يجرى في أعماق النفس البشرية في مقابل أحداث الطبيعة الخارجية . وقد حاول

(٢٢) انظر لنظرية اللاشعور الجماعى عند « يانج » د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة ص ١٨٧ — ١٩١ .

بعض الباحثين في الدراسات الانثروبولوجية قصر الأسطورة على إحدى هاتين الغايتين ، مع أن الفصل بينهما تحكم لا مسوغ له ، لأن موقف الإنسان بإزاء ظاهرة كونية ما لا يخلو من محاولة لتعليلها ، وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من التعبير أسطوريا عن وقع هذه الظاهرة في نفسه ، بل إن تعليله لها هو في الوقت عينه جزء من احساسه بها ، وتعبير غير مباشر عن صداها في ذاته (٢٣) .

وبعد أن قام العلم الحديث بالكشف عن كثير من القوانين الطبيعية التي تحكم الوجود أصبحت الأسطورة بمعناها التقليدي غير ذات غاية ، ومن هنا برزت الحاجة إلى توظيفها من جديد على المستوى الفني ، باعتبارها بناءً رمزيًا يمكن أن يشف عن إيماءات معاصرة ، ولعل الفضل الأول في ذلك يعود إلى الموسيقي الألماني « فاجنر » ثم إلى التيار الرومانتيكي الجرمانى الذى حاول بعث الحياة في الأساطير القديمة ، وبهما معا تأثر رواد النظرية الرمزية في الشعر الفرنسى (٢٤) .

وقد فطن بعض من حاولوا الرمزية في شعرنا الحديث إلى أهمية هذا الجانب الفني في التراث الأسطوري ، غير أن جهودهم في البداية لم تتجاوز أحد أمرين : اما استخدام الأسطورة إطاراً مسرحياً يبرهن به الكاتب على قضية يريد تقريرها كما صنع « سعيد عقل » في مسرحيته الشعرية « قدموس » ، وفيها يستغل أسطورة إغريقية قديمة تقول إنه لما اختطف « زوش » كبير الآلهة « أورب » بنت ملك صيدون لحق بها « قدموس » إلى بلاد الأغارقة يسترد أخته ، وفي « البيوسى » قتل تنينا كان قد فتك باثنين من رجاله ، وبأمر آلهة الحكمة بذر أضراره في الأرض فأنبتت رجالا شاكى السلاح ، اقتتلوا إلا خمسة أصبحوا فيما بعد نبلاء « ثيبا » أولى مدن مئة واحد سوف يبننها « قدموس » . وأورب هي التي أعطت الغرب اسمها ، كما أعطاه قدموس حروف الهجاء : أداة المعرفة (٢٥) .

(٢٣) ممن لمح الوظيفة التعليلية في الأسطورة « أوستن وارين » و « رينيه ويلك » في

Theory of Literature, P. 195-196.

ومن قصرها على التعبير الرمزي عن النفس في مقابل الطبيعة - مصطفى سويف المرجع السابق ص ١٩٠ .

(٢٤) انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 287.

ولا ريب أن الرمزيين فوق ذلك قد أفادوا - في هذا الصدد - من تيار الاليجورى allegory في الشعر الفرنسى خلال القرن التاسع عشر ، ومن اعلامه « فيني » و « هوجو » و « دي ليل » و « بودلير » - انظر المرجع المذكور - الصفحة نفسها .

(٢٥) سعيد عقل : قدموس - الطبعة الأولى سنة ١٩٤٤ (منشورات قدموس - بيروت) ص ١٩ .

ولم يرد الشاعر من هذه الأسطورة أكثر من تمجيد بلاده والبرهنة على مهمتها الإنسانية التي نهضت بها من قديم ، حيث كان « قدموس » اللبني رسول حضارة وبناء إلى الغرب قبل أن يعرف الأخير معنى الحضارة والبناء ، وتلك فكرة لم يبخل المؤلف بتأكيد صراحة في مواطن شتى من تلك المسرحية الشعرية ، التي يمكن اعتبارها — من الناحية الدرامية — قصيدة مطولة ، إطارها الأسطوري لا يشف عن إيجاعات رمزية ذات قيمة ، فضلاً عن مجافاتها لأصول المسرح الرمزي ، لافتقارها إلى التجريد الكلي ، واعتمادها على الحركة المنطقية ، والحوار البرهاني العقلي في كثير من الأحيان^(٢٦) .

أما الشكل الآخر الذي تجلت فيه بدايات الممارسة الأسطورية في شعرنا الحديث فهو الإشارة إلى الأسطورة من خلال القصيدة إشارة عابرة ، أو جعلها طرفاً في إحدى الصور الشعرية ، بغية إيضاح فكرة أو تأكيدها بالتماس أثر أو واقعة أسطورية تضاف إلى الصورة إضافة خارجية ، كما يصنع « سعيد عقل » في قصيدته « حب » حيث يغالى في جمال صاحبه فيقول :

آن ارتميت فوق زندي أمس
آن تظن بكّرت على التلال الشمس
واندلق الزهر شذا ومال
عنقا ، أقول « بحت من دلال
بما عرى الجمال
آن ارتميت فوق زندي أمس »
ما العز ؟ ما القيب !
ماروعة العاج انسكب ؟
ما المعبد ؟
فيه « لحيرام » يد^(٢٧)

(٢٦) انظر على سبيل المثال صفحات : ٣٣ ، ٥٧ ، ٥٨ ، من تلك المسرحية لتلاحظ ما فيها من فرة خطابية عالية .

(٢٧) من قصيدة « حب » في ديوان : أجمل منك ؟ لا — ص ٢٤ .

و «حيرام» الذى يشير إليه الشاعر هو المهندس الصورى الذى تحكى الأسطورة نه بنى هيكل سليمان فأبدع ببناءه ، وهو يريد أن يقول إن جمال صاحبه بلغ من دقة التكوين ما يربو على ما فى معبد سليمان من روعة التصميم واكتمال العمارة، ومن ثم لم تؤد لأسطورة فى هذا المقام أكثر مما يؤديه المشبه فى التشبيه المعكوس الذى يقصد به إلى تأكيد حظ المشبه به من وجه الشبه عن طريق المبالغة .

غير أن الرعيل الحديد من شعرائنا الشبان ، متأثراً بما خلقتة الحرب الثانية من تواصل عميق بين الآداب العالمية ، استطاع أن يكتشف فى الأسطورة قيماً فنية تتجاوز ما لاحظناه سابقاً من جعلها طرفاً تشبيهيّاً أو إطاراً تتحرك أحداثه وشخصياته للتدليل على فكرة ما ، وعلى أقلامهم أصبح الجوهرى فى الأسطورة هو دوافعها الأساسية وليس ما فيها من تفاصيل وأحداث ثانوية ، فالشاعر لا تعنيه الأسطورة إلا بقدر ما يتخذ من موقفها العام رمزاً لموقف عصرى يشبهه نوعاً من المشابهة ، وهى لا يمكن أن تنهض بهذه الغاية إلا إذا أصبحت لبنة عضوية فى بناء القصيدة الحى ، ولم تكن مجرد إضافة خارجية يلجأ إليها الشاعر لتزيين الصورة أو المبالغة فى تقرير الفكرة .

وبعبارة موجزة يمكن القول بأن الأسطورة على يد الشاعر الحديث قد انتقلت — أو ينبغى أن تنتقل — من طور الاستعارة التى تتبادل فيها الشخصيات والأحداث تبادلاً محدود الدلالة إلى طور آخر ، هو توظيفها داخل بنية القصيدة مع ضرورة فنية تدفع إلى استخدامها، وفى تلك الحالة قد يلجأ الشاعر إلى تفتيت إطار الأسطورة ويعيد صياغتها من جديد بما يتفق وواقع تجربته الشعرية ، أو قد يلجأ إلى تلخيصها وطرح هوامشها وتقريراتها مكتفياً بالدافع الأساسى فيها ، كما صنع « بدر شاكر السياب » فى قصيدة له بعنوان « أم البروم » وهو اسم لمقبرة أصبحت جزءاً من المدينة ، والشاعر يدهش أن تنتهك حرمة الموتى على هذا النحو ، فالمفروض أن يترك الأحياء دورهم للموتى لا أن يترك الموتى قبورهم ليمرح الأحياء فيها .

ولكن لم أر الأموات قبل ثراك يحليها
مجون مدينة ، وغناء راقصة ، وخمار
يقول رفيقى السكران : دعها تأكل الموتى
مدينتنا لتكبر ، تحضن الأحياء ، تسقينا

شراباً من حدائق « برسفون » ، تعلّنا حتى
تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا^(٢٨)

فالشاعر يلخص بإشارته إلى « برسفون » أسطورة يونانية تقول إن « بلوتو » سيد العالم السفلى — عالم الموتى — اختطف برسفون ابنة آلهة الحصب اليونانية فصارت تعيش معه هناك . وقد تغاضى الشاعر عن كثير من تفاصيل الأسطورة لأن ما يعنيه منها هو أن برسفون — التي اختطف في الأصل من عالم الأحياء — أصبحت تعيش الموتى ، وذلك موقف فيه من المفارقة بقدر ما في موقف مواطني الشاعر حين قبلوا أن يعيشوا فوق جماجم موتاهم ، وقد استغل هو الدلالة الرمزية في الموقف الأول وربطها بالموقف المعاصر مكثفياً من هيكل الأسطورة بأبرز عناصره ، وهى « برسفون » التي تثير فينا كلما ذكرت إحساساً بالمفارقة التي تتولد من اقتران الحياة بالموت ، والموتى بالأحياء ، وهذه المفارقة تمثل الباعث الرئيسى الذى يحرك الأسطورة وهو أولاً وآخرها غاية الشاعر منها .

غير أن الإفراط في استخدام الأسطورة شعرياً واعتبارها مجرد واجهة تعكس عمق ثقافة الشاعر وشمولها ، قد أدى — وكان لابد أن يؤدي — إلى مزلق فنية كان شعراؤنا أحرىء بالتنبه لها لو حل التأثير الرشيد محل الاحتذاء المطلق . ومن هذه المزالق ما يتعلق بالبيئة الشعرية التي تستنبت فيها الأسطورة ، فبعض شعرائنا يزوج بها في العمل الشعرى دون صلة عضوية تشدها إليه ، حتى لقد استساغ أحد الشعراء — صلاح عبد الصبور — أن يقول على لسان صبي صغير يتحدث عن أبيه « وأبى يشى ذراعاه كهرقل »^(٢٩) ، غير ناظر فيما إذا كانت الصورة تحتاج إلى مثل هذا التشبيه الأسطوري ، وما إذا كان ممكناً أن يرد على لسان صبي مصرى صغير ، فالمفروض — ما دام الشاعر قد اختار للقصيدة أن تدور على لسان شخصية تعتبر معادلاً لأفكاره وعواطفه — أن يوائم بين طبيعة هذه الشخصية وما تقوله ، وأن يبلغ بهذه الموازنة إلى مداها .

ومن المزالق ما يتعلق بجوهر التجربة العصرية التي تتحملها الأسطورة ، فنمو النزعة المادية في الحضارة الغربية ، وافتقارها إلى نمو مماثل في القيم الروحية ، دفع بعض الشعراء الأوربيين — نغنى بالذات ت . س اليوت وازرا باوند — إلى التركيز على الدلالة

(٢٨) من ديوانه « المعبد الغريق » ص ٢٥ - ٢٦ .

(٢٩) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادى ص ٥٦ .

الرمزية في الأسطورة للإيجاء بعقم هذه الحضارة وجفافها ، ولإشعار المتلقى بوحدة التراث الحضارى على اختلاف مراحل الزمنية قديماً وحديثاً ، إذ لم يتغير منه - فيما يرون - إلا الشكل .

وقد استعان عديد من شعرائنا بالنتائج النهائية التي وصل إليها هؤلاء الشعراء ولم يرجعوا إلى المصادر التي استقوا منها ، والتي يمكن أن تؤدي بهم إلى نتائج مخالفة ، فالأسطورة مادة غفل مطروحة أمام الشعراء ، ولكل منهم أن يتلقاها بإدراك جديد يؤام تجربته الذاتية والقومية ، فإذا كان « اليوت » قد انتهى في قصيدته الذائعة « الأرض الخراب » إلى أن الحضارة العصرية حضارة مجدبة وفاسدة ، وأن كوة الأمل الوحيدة هي في اطراح مشاكل الجسد والعودة إلى روحانية الكاثوليكية ، فليس معنى هذا أن يلتزم شعراؤنا - وقد التزم بعضهم فعلاً - بما وصل إليه ، لأن الجوانب النفسية والحضارية في شرقنا بعيد عن أن ينسجم مع النقل الحرفي لمشاكل الحضارة الغربية ، « وهكذا صدمنا - على حد تعبير أحد الدارسين - بـ بـروميثيوس وسيزيف وتموز وعشتار ممسوخين في معظم القصائد العربية ، حيث وضعوا كلافات لعرض العضلات الثقافية بدون أن تكون هناك تجربة أصيلة تربط الاسم المذكور بخنايا القصيدة »^(٣٠) .

وقريب من استنباط القيم الرمزية في الأسطورة محاولة الشاعر العربي المعاصر الالتحام بالتراث القوي والعالمي ، والاستمداد منه ، سواء بالإشارة إليه أو الاقتباس منه ، أو استغلال بعض اصطلاحاته ونماذجه ، شريطة أن يتم ذلك جميعه بطريقة رمزية ، بأن يشف النموذج أو الواقعة التراثية المقتبسة عن مشاعر وأفكار ذاتية أو إنسانية عامة .

وقد بدأ هذا على شكل جهود فردية نرى صورة منها في استخدام « بشر فارس » بعض إيماءات التراث الصوفي في الإشارة إلى ما وراء الحس من معان لطيفة مبهمه ، وقد ساعده

(٣٠) محي الدين محمد : الرموز عند بدر شاكر السياب - مقال بمجلة المجلة - يوليو سنة ١٩٦٣م ص ٨٨ ، والرموز التي ذكرها مقتطفة من قصائد الشاعر العراقي بدر شاكر السياب - وهو أبرز من استخدم الأسطورة من شعرائنا بكل ما في هذا الاستخدام من حسنات ومساوئ - انظر نماذج لإقحامه الأسطورة على العمل الشعري في قصيدته : « مرثية الآلهة » و « المومس العمياء » (أنشودة المطر ص ٤١ - ٥٤ ، ص ١٩٧ وما بعدها) حيث يجعل من شخصيات أسطورية « كيدوز » ، « وأديب » ، « ونريس » و « جوكست » و « أبولو » مجرد أطراف تشبيهية أو بدائل مجازية للتعبير المباشر ، وعلى كثرة ما في القصيدتين من إشارات أسطورية فإن غالبيتها لا ترتبط عضوياً بالبناء الشعري .

على ذلك أن تجربته في استبطان المحسوس تشبه في مثاليتها وما تقتضيه من مكابدة طبيعة التجربة الصوفية . وقصيدة « إلى فتاة »^(٣١) نموذج لهذا المزج الفني بين الجانبين ، فهي محاولة للوصول إلى ما وراء المحسوس بوسائل المتصوفة :

بصّرني يا « وُضوح » ثروة القطب الخطير
أنا في وهج الفتوح يقظ ، لكن حسير
خفّ بي كشف طموح وكبّا فهم كسير
فَسَرْتُ فوحات روح في غيابات الضمير
لمحات قد تبوح بخفيات الأثير
ويه جودى بالشروح يسرى أنس الغرير

فوضوح - كما سبق أن أشرنا في مكانه - رمز الروح الهادية إلى عالم المجردات المحضة ، و« القطب » و« الفتوح » و« الكشف » و« الأنس » رموز يستغل الشاعر ما فيها من إشعاعات صوفية للإيحاء بجو يشبه ما يعانيه المتصوف من شوق إلى الوصول ، وعجز عن الإدراك العقلي الواضح لما من شأنه الغموض ، وما يكتفى فيه باللمحة العابرة عن الشرح والتقرير . فالمصطلحات الصوفية المذكورة لا تعنى مدلولها الصوفي وحسب ، بل تشير إلى مجاهدة الشاعر بحثاً عن المثال أو الحقيقة المطلقة التي ترتد إليها ظواهر الوجود ، والتي يشترك في طلبها الفنان والصوفي ، كل بطريقته الخاصة .

ثم تتحول هذه المحاولات الفردية في التراث إلى ظاهرة منهجية واعية ، تأثر فيها شعراؤنا المعاصرون بالآداب الأوروبية ، وبخاصة شعر « ت . س اليوت » ونظريته في استغلال الموروث أو التقاليد الشعرية Traditions ، فهذه التقاليد أشبه بلهيب متصل قد يبدو للمرء أنه خبا بعض الوقت ، ولكنه في الواقع يظل كامناً لا مفقوداً ، وهي تمارس توجيهاً غير منظور في الشاعر الحديث ، الذي يتأثر بها بمثل ما يؤثر فيها ويضيف إليها ، وفي هذا يقول اليوت : خير أجزاء القصيدة ، بل وأكثرها تميزاً ، تلك التي تؤكد فيها

(٣١) نشرت القصيدة في الكاتب المصري - مارس سنة ١٩٤٧م (مجلد ٥ عدد ١٨) ص ٢٤٧ - وانظر له كذلك من نماذج استغلال إيماءات التراث الصوفي - قصيدة « وحى » بالكاتب المصري - مايو سنة ١٩٤٦م (مجلد ٢ عدد ٨) ص ٦٠١ .

آثار أسلافه الموقى من الشعراء خلودها في أقوى صورة» (٣٢) ، وذلك — فيما يرى — هو مفهوم الحس التاريخي الذي ينبغي أن يتزود به الشاعر ، والذي لا يتضمن ادراك مضي الماضي فحسب ، بل إدراك حاضره كذلك ، فهو حس بما وراء الزمن ، وبالزمن ، وبهما معاً متحدين (٣٣) . وقد كان لهذه النظرة وأمثالها صدى عميق في الشعر العربي المعاصر، إذ كشفت للشعراء عن مصادر للرمز كانت غائبة عنهم على الرغم من وجودها بين أيديهم ، ووصلت حاضر الشعر بماضيه ، ولم تقصر معنى التراث على المأثور من عيون الشعر القديم ، بل فهمت التراث بمعناه الواسع ، فهو التراث الديني الذي استمد منه « بدر شاكر السياب » بعض رموزه ، وبخاصة في قصيدته « مدينة السندباد » حيث تردد على امتداد القصيدة رموز « كالغازر » و « حراء » و « البراق » و « المسيح » و « يهوذا » يستقيها الشاعر من التراثين الإسلامي والمسيحي لتشير إلى مواقف وشخصيات معاصرة (٣٤) . ثم هو التراث الصوفي الذي استعار منه « صلاح عبد الصبور » بعض نماذجه

(٣٢) من عبارات اليوت في « مقالات مختارة Selected Essays » . انظر روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٢٥ .

(٣٣) انظر كذلك لمفهوم الحس التاريخي عند اليوت . ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ١ ص ١٤٢ - ١٤٤ . وقد تأثر اليوت في هذه النظرية نوعاً من التأثر « بملازميه » - يقول اليوت على لسان الشيخ الذي يظهر في آخر « الرباعيات الأربع » : لقد كان الكلام موضع غايتنا ، وقد اضطرنا الكلام إلى أن نمحص لهجة القبيلة ونحث العقل ليتبصر الماضي ويستشرف المستقبل » ، فقله « لنمحص لهجة القبيلة » مترجم عن « ملازميه » ، اقتبسه « اليوت » ليصور أن التراث الشعري هو أغلى ممتلكات الشاعر التي يجب أن يحافظ عليها . راجع : اليزايث درو : الشمر كيف نفهمه ونتذوقه - ص ٢٤ .

(٣٤) ديوان أنشودة المطر ص ١٥٠ - ١٥٩ - وانظر له كذلك من نماذج استغلال التراث الديني قصيدته « العودة لحيكور » (ص ١٠٨ - ١١٥) ، « المسيح بعد الصلب » (ص ١٤٥ - ١٤٩) . وتبرز السياب في استغلال التراث الديني لا يمنع إفادة غيره منه - انظر مثلاً قول الشاعر « صلاح عبد الصبور » لصديقه :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب

أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب

الساق للكسيح

العين للضريير

هناة الفؤاد للمكروب

المقعدون الضائعون التائهون يفرحون

كثلما فرحت بالخطاب يامسيحي الصغير .

فإشارته إلى قميص يوسف الذي ارتد به إلى يعقوب البصر، وإلى معجزات عيسى التي تمثلت في إحياء الموقى = الرمز والرمزية

الرمزية وأنطقها بأفكاره ومشاعره تجاه الإنسان والحضارة الحديثة ، وهو ما تؤكدته نظرة إلى قصيدته « مذكرات الصوفي بشر الحافي » ، حيث تحس بأن أزمة « بشر » في افتقاره إلى اليقين وشعوره بعبثية الحياة وفساد الطبيعة البشرية ، هي بعينها أزمة الشاعر أو المثقف العصري جملة (٣٥) . ولا ريب أن ما يخالج المتصوف من عزوف عن الواقع اليومي وانفصام عن موكب الحياة من حوله شبيه بما تحسه الذات الشاعرة من برم بنفسها وبالوجود، وهذا الشبه هو ما يجعل النماذج الصوفية أكثر طواعية في يد من يريد استغلال ما فيها من قيم رمزية . وأخيراً فإن التراث — حسبما فهمه ومارسه الشاعر العربي الحديث — هو التراث الشعبي كما يتمثل في حكايات السمر والتقاليد المحلية والنماذج الشعبية ، وهو كالأسطورة مظهر من مظاهر اللاشعور الجماعي وانعكاس له ، وتأتي أهميته الفنية من قدرته على التحدث إلى الجماعة بما يعيش في وجدانها العام ، إذ يلمس وتراً مشتركاً ما تكاد تحركه يد الشاعر حتى تهتز له مشاعر الآخرين — ينادى « السياب » قريته جيكور :

ردى إلى الذى ضيعت من عمرى

أيام لهوى . . وركضى خلف أفراس

تعدو من القصص الرينى والسمر

ردى أبازيد ، لم يصحب من الناس

خلا على السفر

إلا وما عاد . ردى السندباد وقد ألقته في جزر

يرتادها الرخ ريح ذات أمراس (٣٦)

فتحس أن التراث الشعبي من خلال ذكريات الشاعر يحيا ويتحرك وتعدو أفراسه ويركض هو خلفها . ولقد يظن أن هذه الذكريات لا تتجاوز ما هو مألوف من حنين الإنسان بطبيعته إلى الماضي ، وأن النموذجين الشعبيين اللذين أشار إليهما الشاعر —

= وإبراء المرمى— هذه الإشارة المزدوجة توحى بعمق ورحابة إحساس الشاعر بتلك الصديقة، حتى أن أبسط ما تسخو به عليه — رسالة رقيقة مثلاً — يوقظ من مشاعره الراقدة ، ويبعث فيها من دفق الحياة ما لا تستطيعه إلا معجزة — انظر ديوانه : الناس في بلادى ص ١٠٧ .

(٣٥) القصيدة من ديوانه « أحلام الفارس القديم » ص ١١٢ وما بعدها ، وانظر له كذلك نموذجاً صوفياً آخر ذا دلالة رمزية ، وهو الشيخ محيي الدين في قصيدته « رسالة إلى صديقة » (الناس في بلادى ص ١٠٤ - ١٠٥) ، ويرمز به الشاعر إلى الأواصر الدينية التي تصله بالسماء ، والتي يعتبر موت « الشيخ » فديراً بانصرامها .

(٣٦) المعبد الغريق ص ١١١ - ١١٢ .

أبا زيد والسندباد - ليسا أكثر من تفصيل لمحتوى القصص الريفي الذي كان يسمعه في أيامه الخوالي ، ولكنك حين تقرأ قوله بعد ذلك مباشرة :

جيكور لمى عظامي ، وانفضى كفى
عن طينه ، واغسلي بالجدول الجارى
قلبي الذى كان شاباً على النار

لا يخالك ريب أن أبا زيد ، الذى لم يعد بعد من غيبته ، وأن السندباد الذى ألفت به الريح في جزر منسية ، هما بعينهما الشاعر وقد ألقى به المرض غريباً عن داره ، يقذفه مصحح إلى مصحح ، ويرمى به بلد موحش إلى آخر أشد وحشة ، وحيداً يعانى وطأة الألم الجسدى والذكريات معاً .

وللثراث بهذا الاعتبار جانبان ، جانب الدلالة الحقيقية التي يشير إليها ظاهر النص ، وجانب رمزي يشف عنه ذلك النص إذا نظر إليه في ضوء علاقته ببقية القصيدة ، ثم في ضوء علاقته ببقية نتاج الشاعر ، وأخيراً في ضوء علاقته بظروف حياته ومعالم شخصيته وأطوارها بوجه عام^(٣٧) .

وقد كانت نظرية التراث في مجملها إغناء للرؤيا الشعرية ، ووصلاً حياً لحاضر الشاعر بماضيه ، ولكن ذلك لا يعنى التسليم بكل ما ترتب عليها من نتائج في شعرنا المعاصر ، فاستغلال الموروث ينبغي أن يخضع لما يخضع له استغلال الأسطورة من مقاييس أولها : أن تكون ثمة علاقة عضوية بينه وبين القصيدة ، بأن تكون الحاجة إليه نابعة من داخل الموقف الشعري ذاته كما لاحظنا في النموذج السابق ، حيث كان تذكر الشاعر لنشأته الريفية الأولى مثيراً طبيعياً لما يحف بهذه النشأة من أسمار وخرافات استقطبتها إشارته إلى أبي زيد والسندباد . وثانيها : أن يكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقى والرمز التراثي ، بأن لا يكون غريباً عنه غربة مطلقة ، حتى إذا ما ألح إليه الشاعر أيقظ في وجدان المتلقى هالة من الذكريات والمعاني المرتبطة به .

(٣٧) انظر نماذج أخرى من استغلال « السياب » أيضاً للتراث الشعبي في قصيدته « مرثية جيكور » (أنشودة المطر ص ٩٣ وما بعدها) حيث يستعين ببعض التقاليد والأغنيات العراقية المحلية ، أما قصيدته « المومس العمياء » فتتردد في بعض مقاطعها (ص ٢١٥ - ٢١٨) أصداً للأساطير والتراتيم الشعبية ، ولكن استخدامها لا يرقى - من الوجهة الفنية - إلى مستوى النموذج الذي نقلناه عنه آنفاً .

والذي حدث أن بعض شعرائنا لم يحرص على مثل تلك العلاقة المزدوجة بين التراث والقصيدة أولاً ، ثم بين التراث والمتلقى ثانياً ، بقدر ما حرص على إثقال العمل الشعري باستعارات واقتباسات رمزية يستمدّها مباشرة من التراث الأوروبي ، ومن الشعر الإنجليزي بصفة خاصة ، مع ضعف إحساس الوجدان العربي بمثل هذه الاستعارات الغريبة ، وجفاف إيحاءاتها بالنسبة له . وتستطيع أن تقرّأ المقطوعة الأولى من قصيدة «السياب» بعنوان « من رؤيا فوكاي » لترى أن عناية الشاعر برصف هذه الرموز الناضبة كانت أكثر من عنايته ببناء القصيدة ذاتها ، ففيها يشير إلى إحدى شخصيات مسرحية « العاصفة » « لشكسبير » ثم إلى بعض رموز قصيدة « الأرض الخراب » لأليوت ، وفيها يقتبس كذلك بيتاً من قصيدة للشاعر الأسباني القليل « فيديريكو جارتيا لوركا » ، ثم يستعير من الشاعرة الإنجليزية « إيديث سبتويل » بعض رموز قصيدتها « ترنيمة السرير Lullaby » ، كما يقتبس منها سبعة أبيات كاملة ، ثم لا ينسى في النهاية أن يختم هذه المقطوعة بنحو مما ختم به اليوت قصيدته المذكورة ، حين يقرن - عينا السياب - بعض الشخصيات ، والحضارات المندثرة بأخرى أحدث منها ليوحى بفساد الإنسان وزيف الحضارة التي لم يتطور منها - حسبما يرى - سوى الظاهر ، وأما الجوهر فما زال كما كان من قديم : صراع من أجل المال والمادة وتضحية من أجلهما بكل ما هو شريف من قيم الضمير والانسانية^(٣٨) .

وهكذا تتحول القصيدة إلى حشد من الإشارات والرموز التي تكاد تكون مغلقة أمام الذاكرة العربية ، مما حدا بالشاعر إلى أن يذيلها بهوامش مطولة وتقريرات نثرية تفسرها وتحدد مصادرها .

(٣٨) موضوع القصيدة تصوير الآثار المروعة التي خلفتها القنبلة الذرية في هيروشيما أيام الحرب الثانية ، أما المقطوعة الأولى منها - وهي محور حديثنا - فتحاول الإيحاء بتلك الحقيقة : إن المادة كانت غاية ضحى من أجلها الإنسان الأول ، وهي كذلك مبعث ما يراق اليوم من دماء الضحايا الأبرياء ، وفي الحالتين كان الإنسان هو الجاني والمجنى عليه معاً - أما ما نزعته اليوم من تقدم حضارى فليس إلا ثوباً خارجياً تتقنع به النزعة العدوانية في الإنسان : سيان جنكيز وكونغاي ، هابيل قابيل ، وبابل كشنغهاي - انظر هذه القصيدة في « أنشودة المطر » ص ٤٦ وما بعدها - وانظر نماذج أخرى من استغلال التراث الأوروبي في قصيدته (الموسم العمياء) (ص ١٩٧ - ٢٢٧) حيث يستمد بعض رموزه من التراث اليوناني ، ومن مسرحية فاوست للشاعر الألماني « جوته » . أما قصيدته « الأسلحة والأطفال » فتستقى - فيما تستقى - من شكسبير : « روميوجوليت » (ص ٢٢٥) وماكبث (ص ٢٧٥) . وكذلك من « إيديث سبتويل » (ص ٢٢٦) .

إن أهم وأغنى ما يستطيعه التراث بالنسبة لشعرنا الحديث ليس أن يصبح واجهة منطوقة للعمل الفني تضاف إليه من الخارج رغبة في التدليل على ثقافة الشاعر والمامة بالتيارات العصرية في الأدب والفن ، بل أن يحسه الشاعر ، ويؤمن به ، بحيث يغدو جزءاً من صميم تجربته الشعرية، وعبيراً من الماضي يصافحك حين تطالع القصيدة فلا تدري من أين مأتاه ، وذلك ما يمكن تسميته « التفكير بالتراث » ، وهو جانب وفق « اليوت » في استنباطه وممارسته على نحو ما يظهر في المقطوعة الثالثة من قصيدته « الأرض الحراب »^(٣٩) ، هذا على حين وقف شعراؤنا من نظريته عند دلالتها الحرفية، فحرموا أنفسهم حرية الحركة الذاتية داخل الإطار العام للنظرية .

وإذا كان التراث قوة كامنة تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه ، باعتبار الإنسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصور الماضي ونماذجه العليا ، فإن حقائق الواقع تفوقه فاعلية وتأثيراً ، باعتبار هذه الحقائق أول ما تصادفه حواس الإنسان ، وأبرز العوامل التي يحتك بها احتكاكاً مباشراً . صحيح أن بعض تجارب شعرنا الحديث كان ميدانها الجانب اللاواعي في حياتنا النفسية الفردية والجماعية ، غير أن هذا لم يحجب بصائر الشعراء عن رؤية الواقع الحى وتصوير انعكاساته الذاتية ، وهذا جانب آخر من جوانب المفارقة بين الرمزية في مفهومها المذهبي ، والرمزية كما تجلت في آثارنا الشعرية ، فالأولى كانت نمطاً غيبياً من الشعر ارتكز على ما وراء الواقع وعرف في المقام الأول بما أضفاه من أهمية على نفس الشاعر والعنصر الموسيقي في الفن^(٤٠) ، أما الثانية فلم تحصر غايتها في حقائق الوجود المجردة — باستثناء محاولات لبشر فارس وسعيد عقل وصلاح لبكى — ولم ترفض الواقع رفضاً مطلقاً ، بل نظرت إليه على ضوء ما يوحيه من معان إنسانية ذاتية أو اجتماعية ،

(٣٩) يقول اليوت في هذه المقطوعة : في ساعة الشفق البنفسجية ، ساعة المساء والعودة المنهكة للمنزل ، تلك التي يعود فيها الملاح من البحر إلى أهله تعود الكاتبة إلى منزلها في ميعاد الشاي ، تزيل أواني افطارها التي تركتها في الصباح ، وتشعل موقدها وتعد طعامها من العلب . ومن خلال النافذة علقت ملابسها مدلاة في خطر لتجف وقد أقيمت عليها لمساتها أشعة الشمس الغاربة . فوق جو المنزل الفوضوي لمحة رومانسية ، وحديثه عن الشفق البنفسجي يذكرنا بأبيات « سافو » عن نجمة المساء ، وعودة الملاح صدى لقصيدة « ستيفنسون » « صلاة الارواح Requien » ، بينما يذكرنا ارتباط النافذة بالخطر بأبيات فيها الإشارة نفسها « لكيتس » . وهكذا يرتكز الشاعر ارتكازاً غير صريح على اخلاط من التراث تمرى في شرايين القصيدة سرياناً غير مرئى ، فتشعر أنه يفكر بالتراث وإن لم ينطق به — انظر اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١٠٠ - ١٠١ .

فإذا كان الرمز بالنسبة للأولى رمزاً للذات في علاقتها بالمثال ، فهو للثانية رمز للذات المنفعلة بما يحوطها من ظواهر مادية واجتماعية .

في ظل هذا التأويل الجديد لمفهوم الرمز الشعري يمكن النظر إلى بعض النماذج أو الموضوعات الشعرية المستمدة من الواقع الخارجى باعتبارها لوحات رمزية يخلطها الشاعر بنفسه حتى تنبض بالحياة والحركة ، وتتحول من إطارها المادى الجامد إلى حيث تصبح شعوراً أو فكرة ، وفي تلك الحالة قد يقنع المتلقى من القصيدة بظواهرها ، فيحسبها إحدى التجارب الواقعية المحضة ، وقد يتدرج في اكتشاف إيماءاتها الموحية ، فيظفر منها بما لم يظفر به سواه ، بل لقد يدرك منها ما لم يدركه صاحبها نفسه ، « فالذى يضع العقدة الحسابية ليس - أى بالضرورة - من يضع لها الحل الأمثل » ، كما يقول فاليرى^(٤١) .

وبهذا المقياس يمكن لمن ينظر في قصيدة للشاعر « أحمد عبد المعطى حجازى » بعنوان « سلة ليمون » أن يقف منها عند دلالتها الواقعية الضيقة ، ولكنه لا يستطيع أن يصادر حرية غيره في اعتبارها صورة ترمز إلى الشاعر ذاته ، فهو ريفى ينتمى بمشاعره وذكرياته إلى القرية حتى بعد أن فارقها إلى المدينة ، وحين تقع عينه على سلة ليمون في يد صبي محزون الصوت يستجدى نظرات المارة إلى بضاعته الكاسدة ، يثور في وجدانه حنين كامن إلى بيئته الأولى ، ويتذكر كيف جاء إلى المدينة لأول مرة ، بقلب فيه من هذا الليمون نضارته ونداه ، ثم كيف ضغطت عليه حياة المدينة بأصابع لا ترحم ، وليل لا ينام وطرقات قيعانها من نار ، مثلما أذبلت طراوة ثمرات الليمون المسكين بأشعة شمسها المسنونة :

سلة ليمون غادرت القرية في الفجر
كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء مندادة بالطل
سابحة في أمواج الظل
كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه
من روعها

(٤١) كلمة فاليرى منقولة عن - انطون كرم : الرمزية ص ٧٧ .

أى يد جاعت قطفتها هذا الفجر
حملتها في غبش الإصباح شوارع محتنقات مزدحمات
أقدام لا تتوقف . . سيارات
تمشى بحريق البنزين
مسكين يا ليمون
لا أحد يشمك يا ليمون
والشمس تجفف تلك يا ليمون
والولد الأسمر يجرى لا يلحق بالسيارات
عشرون بقرش
بالقرش الواحد عشرون (٤٢) .

فالصورة في ظاهرها ترصد مشهداً من مشاهد الحياة اليومية في المدينة ، ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الإطار العام لتتاج الشاعر ، وربطها به ، وملاحظة ما فيها من إشارات خاطفة إلى الريف والمدينة ، وما يتخللها من تعاطف غير عادى بين الشاعر والليمون ، كل هذا يتخطى بها حدود الدلالة الظاهرية المحدودة ، إلى مستوى آخر هو مستوى الإيحاء الباطنى العميق ، حيث يرى الشاعر آلام رحلته المضنية — بدءاً من القرية حتى المدينة — في رحلة الهوان التي مرت بها ثمرات الليمون بعد اقتطافها ، فكلاهما — الشاعر والليمون — عانى وطأة الانتقال من البيئة الريفية في القرية بكل ما تعنيه هذه البيئة من نقاء وفطرية وانسجام ، إلى البيئة الحضرية في المدينة ، بكل ما تمثله هذه البيئة من ازدحام وقلق وآلية لا مكان فيها للتعاطف أو الاشفاق . وكلاهما — كذلك — هان في بيئته الجديدة حتى لم تعد له قيمة ، فالأول يصلى هجير المدينة ، ويفتقد فيها يداً تمتد بالصدقة والود ، والثاني تجفف الشمس طله وعبيره فلا يجد من يشمه . وفي هذه الغربة المشتركة لا نعجب أن يبصر الشاعر في سلة الليمون صورة لحياته الخاصة وأن يتحدث عنها بنبرة الحسرة المشفقة ، فلا تدرى هل يتحدث عن الليمون حقيقة أو يتحدث عن نفسه (٤٣) .

* * *

(٤٢) القصيدة من ديوان الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى المسمى : « مدينة بلا قلب » . (منشورات دار الآداب — بيروت سنة ١٩٥٩م) .

(٤٣) انظر نموذجاً آخر للرموز المستمدة من الواقع والتي تحمل دلالة اجتماعية — مثلما حمل النموذج =

تلك خلاصة موجزة لمراحل تشكيل الرمز الأدبي ومصادره في الشعر العربي المعاصر ، أومأنا فيها بخاصة إلى الطبيعة ، واللاوعي الفردي ، ثم بسطنا القول في اللاوعي الجماعي كما تجلى في الأسطورة والتراث ، لعلمنا بمدى ما يمكن أن يقدمه للشاعر المعاصر من قيم رمزية لا تحتاج منه أكثر من ملاحظة ما فيهما من دوافع أساسية motives يمكن أن تشير إلى نظائرها في الحياة الحديثة . ثم كان طبيعياً بعد ذلك أن نعرض للعناصر الواقعية في بعض تجاربنا الشعرية وكيف أتيح استغلال هذه العناصر في الإيحاء بطرف من الهموم الذاتية والحضارية للشاعر . ولئن كان الاهتمام بالواقع على هذا النحو جديداً إذا ما قيس بحرص الرمزيين على رد الواقع إلى الذات رداً مطلقاً ، فإنه — على الأقل — ليس غريباً بالنسبة لبعض خلفاء الرمزية في الآداب الأوروبية الذين حاولوا أحياناً ربط ذواتهم بقضايا العصر ، وإن كان التفاتهم إلى هذه القضايا منصباً بالدرجة الأولى على ما فيها من جوانب إنسانية ، فحين كتب « بيتس » قصيدته « طيار إيرلندي يتنبأ بموته » كانت معالجته لهذا الموضوع العصري نوعاً من الاهتمام الإنساني المجرد بذلك الطيار الذي سيموت ويعرف أنه سيموت ، أما الطيران ذاته ، وأما الطائفة باعتبارها إحدى آيات التقدم الآلى ، فليست لهما — فيما يرى — قيمة^(٤٤) .

بقى أن نشير إلى ظاهرة غير هينة في بناء الرمز العربي ، هي كثرة دوران رموز بعينها على أقلام بعض الشعراء دون كبير اختلاف في المواقف الشعرية التي تستخدم فيها ، مع أن الرمز داخل القصيدة كالكائن العضوي يحيا وينمو ويتحرك ، ويستمد قيمته من قدرته على العطاء التلقائي الحر غير المسبوق بمواضعة أو بما يشبه المواضعة ، فإذا كثرت تداوله بالإشارة إلى مضمون واحد فقد يعتريه ما يعتري الكائنات الحية من شيخوخة أو موت ،

= السابق دلالة ذاتية خاصة — قصيدة الشاعر نفسه المسماة « قصة الأميرة والفتي الذي يكلم المساء » (الآداب مايو سنة ١٩٥٧ م ص ٤٠) وفيها يرمز الفتى إلى الكادحين الذين لا يملكون إلا عواطفهم النقية ، أما الأميرة فتشير إلى بقايا الطبقة المترفة في المجتمع من لا يزالون يعتقدون أن ثراء الإنسان مقياس مواهبه ، ولكنهم يسترون هذه العقيدة المتخلفة بشعارات سياسية أو إنسانية ليس لها من التقدمية إلا الشكل — انظر كذلك مقالا لرجاء النقاش بعنوان : « الرمز في الشعر الجديد » (مجلة الشهر — فبراير سنة ١٩٥٩ ص ١٨ — ٢١ ، ١٠٦ — ١٠٨) ثم دراسة له في شعر أحمد حجازي بعنوان « مدينة بلا قلب ، بين الشعر والحياة » (الآداب — فبراير سنة ١٩٥٩ م) وكذلك مقالا لمحيى الدين محمد بعنوان : « مدينة بلا قلب نوستالجيا عنيفة » (الآداب — يونيو سنة ١٩٥٩ م) .

فيضيق إبحاؤه بما يتتابه من ابتذال ، ويصبح أقرب إلى الدلالة العرفية منه إلى الإثارة النفسية .
 « فالبلبل » بعدوبة صوته ورقة أنغامه ، موأثم كل المواءمة لكي يرمز إلى الشاعر الذي
 يخلق باللغة عالماً من الإيقاع المركب المثير . ومن يطالع قصيدة « حسن كامل الصيرفي »
 المسماة « موت البلبل »^(٤٥) لن يجد صعوبة في إدراك هذه المواءمة الموحية — ولكنه إذا
 قرأ بعد ذلك قصيدة لعمر أبي ريشة بعنوان « بلبل »^(٤٦) رمزاً للمعنى ذاته ، فسوف لا يصادف
 ما صادفه في الرمز الأول من تلقائية الإيحاء وعفويته لأن الشاعر الأسبق قد كشف له
 عن جوهر العلاقة بين الرمز والمرموز وأحاطه بوجوهها المختلفة ، فإذا أتيح له — فوق
 هذين — أن يقرأ قصيدة ثالثة « لسعيد عقل » بعنوان « موطن البلبل »^(٤٧) — وهو هنا
 كذلك يرمز إلى الشاعر — فإن من العسير عليه أن يكتشف في ذلك الرمز بعداً جديداً
 ذا قيمة يضيفه إلى حصاده من الشعارين الأوائل ، باستثناء بعض التفاصيل التي
 لا تطعن في أساس الفكرة ، وهو أن الثلاثة جميعاً قد اتخذوا من البلبل رمزاً للشاعر ،
 فانطفأ اشعاعه وأصبح بمثابة العملة تمحي معالمها وتفقد دلالتها بكثرة الاستعمال .

(٢) الصورة الرمزية

في الشعر العربي المعاصر

حين قال بودلير : « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لا يصور إلا على حسب
 ما يرى وما يشعر ، فعليه أن يكون وفيّاً حقاً لطبيعته هو ، ويجب أن يحذر حذره من الموت
 أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره مهما عظمت مكانته ، وإلا كان انتاجه الذي
 يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق »^(٤٨) ، لم يكن بذلك يعبر عن رأى فردى وحسب ،

(٤٥) من ديوانه « الالحان الضائعة » ص ٧٣ - ٧٤ .

(٤٦) من مجموعته الشعرية « مختارات » ص ٦٧ - ٦٩ .

(٤٧) من ديوانه « رندلى » ص ١٦ ، ويلاحظ أن الشعارين الأولين يشتركان في تصور البلبل وقد
 وقع في يد الصياد ، أى يشتركان في الرمز وفي الموقف الذي يستخدم فيه الرمز . بينما يجعل « سعيد عقل »
 بلبله مهاجراً من عيني الحبيبة ، وإن كان ثلاثتهم يتفقون في مدلول الرمز ذاته .

(٤٨) من كلمات بودلير نقلاً عن : د : محمد غنيمي هلال : فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين

مقال بمجلة المجلة - أغسطس ١٩٥٩ م ص ٧٩ .

بل كان يصدر عن نزعة عامة لدى رواد المذهب الرمزي في حرصهم على تأكيد جانبي الأصالة والذاتية في الصورة الشعرية ، وهو موقف تأثروا فيه بالفلسفة المثالية من ناحية ، كما كان من ناحية أخرى رد فعل طبيعيًا للفلسفة الوضعية التي آمنت بالعلم ، وأهملت الحياة العاطفية في حياة الفرد ، وردت إلى التفكير العقلي مكانته ، ثم للنظرية البرناسية التي وقفت عند الصورة المرئية واللوحات التجسيمية الثابتة ، وطمرت شخصية الشاعر تحت غلاف من الظواهر الموضوعية الجامدة^(٤٩) .

وقد سبق أن ألمحنا إلى هذا المستوى الذاتي في الصورة الرمزية عند حديثنا عن الخيال الرمزي^(٥٠) ، وقد اتضح منه بخاصة أن الفارق بين الرمز والصورة الرمزية ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من الإيحاء والتجريد ، فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ما وراءه ، وكلاهما يعتمد على ما يلحظه الشاعر من شبه analogy بين الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحى به ، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من التجريد فيصبح طبيعة مستقلة لا علاقة بينها وبين الواقع إلا وحدة الأثر النفسي ، وفي ظل هذه الحقيقة قد ترتقى الصورة بذاتية تكوينها ورحابة إيحاءها إلى مشارف الرمز ، وقد يحدث العكس حين يصوغ الشاعر رموزه صياغة منطقية بغية تقرير فكرة أو استخلاص عبرة ، وهو ما رأينا طرفاً من نماذجه فيما يسمى بالاستعارة أو الكناية الرمزية allegory ، وهو كذلك ما أشار إليه «أوستن وارين» و«رينيه ويلك» حين قررا أن الصورة قد تكون مجرد وسيلة مجازية ، ولكنها إذا استخدمت -- عن وعى -- بمستوياتها الحقيقي وغير الحقيقي - أو الدلالي والرمزي - فإنها تصبح رمزاً ، بل وقد تغدو جزءاً من نظام رمزي أو اسطوري^(٥١) .

وإذن فإن حديثنا هنا عن الصورة ليس بالضرورة حديثاً عن قسم للرمز أو مقابل له ، بل هو بالاحرى استقطاب لخصائص الرمزية كما تجلت في صور الشعر العربي المعاصر ، وهي خصائص قد يقنع الشاعر بتطبيقها في الصورة الجزئية ، أى في العلاقات البسيطة بين مفردات التعبير وجمله ، وحينذاك يقصر عمله عن مستوى الرمز باعتباره صورة مركبة ، فليست

(٤٩) انظر التمهيد الذي صدرنا به هذا البحث .

(٥٠) انظر الخيال الرمزي - الفصل الثالث من الباب الأول .

Austin Warren & René wellek, Theory of Literature, P. 194.

(٥١) انظر :

الرمزية — كما سبق أن أشار ييتس — سمة للكلمات ، بل ولا لعلاقة كلمة بأخرى علاقة قائمة على التراسل الجزئي وإنما ينتجها الأسلوب الرمزي^(٥٢) .

أما حين تتخطى هذه الخصائص حدود العلاقات التعبيرية الجزئية لتشكّل الأسلوب الرمزي أو الصورة المركبة ، فإن الحديث عن الصورة آنذاك يصبح في الوقت ذاته حديثاً عن الرمز ، فهي الرمز وقد أصبح حقيقة فنية واقعة . وإذا كانت الفقرة السابقة من هذه الدراسة قد تركّزت حول مصادر الرمز ومجالاته المختلفة ، فإن من الطبيعي أن نعرض هنا للصورة الفنية للرمز في شعرنا المعاصر وإلى أي مدى توفرت لها أدوات المذهب ووسائله الإيحائية .

١ — والصورة الرمزية — كما قدمنا — صورة ذاتية ، ولكنها ليست ذاتية بالمعنى الذي يفهمه ويمارسه الرومانتيكيون من معالجة حالات الذات ونزعاتها القربية ، بل هي ذاتية بالمعنى الفلسفي ، أي من حيث هي نظرة مثالية ترد الوجود إلى الذات وتراه فيها ، وتبحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية ، والتي يلجأ الشاعر في الإيحاء بها إلى تراسل^(٥٣) معطيات الحواس على اختلافها . فمن أبرز خصائص الصورة الرمزية أنها لم تقف عند تلك الحواجز الصفيقة بين مجالات الحساسية ، بل تركتها تتجاوب في « وحدة مظلمة عميقة ، رحيبة كالليل وكالضوء » على حدّ تعبير « بودلير » ، فما دام المقصود في العمل الشعري أن ينقل أثر التجربة من نفس إلى نفس ، وما دام بعض المدركات قادراً على أن ينقل الوقع الذاتي لمدرّك آخر ، فإن من الطبيعي أن يستعير الشاعر من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة أخرى ، إذا كان في هذه الاستعارة ما يعين على الإيحاء بما يستعصى على التعبير الدلالي من دقائق النفس وأسرارها الكامنة ، فالنفس الإنسانية في جوهرها وحدة ترتد إليها وسائل الإدراك على تعددها ، وهي وحدة تلتقي بوحدة الوجود ، بحيث يمكن للأشياء — كما يقول بودلير — أن تفكر خلال الشاعر كما يفكر خلالها ، وذلك عندما تأخذه نشوة الأحلام ، فإذا بذاتيته قد انحمت لتختلط بما يحوطه من جلال الطبيعة^(٥٤) .

(٥٢) انظر : ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ٢ ص ٩٧ .

(٥٣) انظر قصيدة « تراسل » في : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.

وانظر كذلك عن الصورة الرمزية : د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث (ط٣) ص ٤٢٥ وما بعدها ، الأدب المقارن (ط٣) ص ٣٩٨ وما بعدها .

(٥٤) انظر : د. محمد مندور : في الميزان الجديد (ط١) ص ٩٥ - ٩٦ .

ولا ريب أن شعرنا الحديث قد أفاد من هذه الوسيلة الرمزية في تركيب الصورة الشعرية . صحيح أن الشعر العربي في أطواره التاريخية لم يعدم من تلك الوسيلة نموذجاً هنا وآخر هناك ، وصحيح كذلك أن طرفاً من هذه النماذج قد ورد على أقلام بعض المحافظين من شعرائنا، حتى لنرى شاعراً عريقاً كالأستاذ علي الجارم يخلع على الأصوات ما هو من سمات الألوان ، فيصف النبرة بالسواد في قوله :

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجي بالنبرة السوداء في أناته^(٥٥).

غير أن أمثال هذه النماذج كانت من القلة بحيث لم تتعد طور الفلذات الفردية فتصبح ظاهرة شعرية ، فضلاً عن أن أصحابها كانوا ينساقون إليها بوحى البديهة ، وليس عن إدراك في لأصولها ونتائجها في العمل الشعري ، ومن هنا كان تأثيرها محدوداً .

ثم إن هذه الظاهرة لم تتجل في شعرنا الحديث على نمط واحد ، بل تعددت أشكالها وتفاوتت في درجاتها من التجريد بتفاوت ثقافات الشعراء ومدى تأثير كل منهم بالأسس العامة للمذهب ، فهي بالنسبة لمن حاولها ممن أسميناهم بشعراء « رمزية التعبير » - وجلهم من شعراء جماعة أبولو - طريقة ثانوية في الأداء : قد ترد في صورة وتغيب عن صور عدة ، جزئية : يضيف فيها الشاعر موضوع حاسة إلى موضوع حاسة أخرى إضافة مباشرة لا ثم عن تعقيد الرؤيا الشعرية أو شمولها . يخاطب الهمشري نارنجته الذابلة قائلاً :

أصبحت بعدك في انقباض موحش وكأني منه مساء شتاء
تستشرف الأعطار في آفاقها روي إليك وراء كل فضاء
وترف في دهليز كل أشعة قمراء أو ترنيمه بيضاء^(٥٦)

فتحس أن الشاعر لم يصل بعد « بترنيمته البيضاء » إلى تلك اللغة الشعرية التي تقع في متناول جميع الحواس كما يقول « رامبو »^(٥٧) ، لأن رؤياه بسيطة تحيل ما هو من خصائص الألوان إلى الأصوات إحالة مباشرة وسريعة ، فهي رؤيا جزئية لا تتجاوز الصورة المفردة

(٥٥) ديوان الجارم ج ١ (طبعة وزارة المعارف العمومية) ص ٥٨ .

(٥٦) من قصيدة « النارنجة الذابلة » لمحمد عبد المعطى الهمشري - انظر : محاضرات في الشعر المصري

بعد شوقي (الحلقة الثالثة) ص ٧ - ١١ .

(٥٧) انظر فقرة « لرامبو » عن اختلاط الحواس في :

إلى الهيكل الصوري المركب ، وقد قنع فيها الشاعر بأن يخلع على التريمة المسموعة صفة بصرية هي البياض ، دون أن يمتد بالصورة أو يختط لها مجرى عميقاً يوحى بأنها ممتدة في نفسه وليست مجرد خاطرة عابرة ، بل إنك لو تخطيت هذه الأبيات القليلة التي اقتبسناها ، فنظرت في القصيدة نظرة شاملة لوجدت ما فيها من نماذج التراسل — على كثرتها — أمشاجاً موزعة ، تخطف البصر بين الحين والآخر ، ولا تشف عما يشف عنه التراسل — في معناه المذهبي — من وحدة كلية .

وليست الجزئية كل خصائص التراسل الحسى في شعرنا الحديث ، فبالإضافة إلى ذلك لم تبلغ كثرة نماذجه درجة التصفية أو الامتزاج الكامل ، بل وردت على سبيل التشبيه أو المقارنة التي يحتفظ فيها كل عنصر من عناصر الصورة بذاتيته واستقلاله ، وقد يكون ذلك مع الحرص على أداة التشبيه — وهي بمثابة الحاجز الحصين بين طرفي الصورة — كقول «الصيرفي» :

وفاء . . . ما أعذب هذا النداء
كأنه إشعاع نجم أضواء
على حيارى في الصحارى ظماء^(٥٨)

وقول محمود حسن إسماعيل :

بالأمس نزلتُ بيستان غرسته أكف الأزمان
الزهر به يبدو حولي كأنين فوق الأغصان
ويتمم ، لكن بأغان خلقت للطير وللظل
ولحامل قيثار مثلى يستوعب سر الأكوان

أو مع التغاضى عنها كقوله في «نهر النسيان» :

ونسيت النجوم وهي على الأفق نشيد مبثر الأوزان^(٥٩)

فإضافة ما هو من معطيات البصر — وهو الضوء — إلى ما هو من معطيات السمع — وهو النداء — في النموذج الأول ، وإضافة الأنين — وهو مسموع — إلى الزهر — وهو

(٥٨) من قصيدة «وفاء» — ديوان «صلى وزور ودموع» ص ١٨٣ .

(٥٩) النموذجان من ديوانه «أين المفر» ص ٦٦ ، ١٦٤ — انظر كذلك من نماذج التراسل التشبيهي صفحات ١٠٣ ، ١١٨ من ديوانه «أغان الكوخ» .

موضوع لحاستي الشم والبصر - في النموذج الثاني ، ثم تصور النجوم - وهي بعض المدركات البصرية - على أنها نشيد مبعثر الأوزان تلتقطه الأذن ، هذه الصور الثلاث مبنية على التراسل الحسي ، ولكنه تراسل لا يصل إلى حد الامتزاج ، لأنه يقوم أساساً على التشبيه الظاهر أو الخفي ، والتشبيه لا يعنى التوافق التام بين الطرفين ، بل يعنى تماثلهما في بعض الجوانب واختلافهما في بعضها ، وهو يشي في الوقت ذاته بأن ما بين عنصري الصورة من تراسل ، إنما هو تراسل شكلي لا يحقق تلك الوحدة التي أرادها « بيتس » بين معطيات الحواس المختلفة ، بحيث تصبح جميعاً صوتاً واحداً ، ولوناً واحداً ، وشكلاً واحداً ، وتثير انفعالا واحداً يصدر عن مشيرات عديدة متميزة ، ولكنه رغم ذلك انفعال واحد^(٦٠) .

يمكن القول إذن بأن أثر التراسل الحسي في تشكيل صور الشعر العربي المعاصر ، تجلى في التعبير الجزئي أكثر مما تجلى في التصوير ذاته ، وأنه يفتقد تلك الرؤيا الشاملة التي ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية ، والتي تختلط فيها الحواس اختلاطاً مركباً ، وهو أمر لم يتوفر إلا لبعض شعرائنا ممن تأثروا بالنظرية الرمزية تأثراً عميقاً ، وحتى هؤلاء لم يحرصوا بصفة دائمة على تصفية الصورة ، وإن وفقوا أحياناً في بنائها على التراسل المركب ، تستخدم فيه الحواس أو بعضها على سبيل التبادل - يقول سعيد عقل عن « المجلية » :

وتعزى خدان عن شفق رجب بهي السنا ، نقي التناجي
في مدى سبعة الأيام تتاليه المغالي ، وفي مدى الابتهاج
أي بوح من عاشق لم يرجعه ، وأي ارتعاشة واختلاج!^(٦١)

فهو يبدأ من مدرك بصرى هو لون الخدين الذي يشبه ضوء الشفق ، وهو يحس ازاء هذا اللون الشفقي بمثل ما يحس ازاء الصوت العذب من صفاء غير محدود ، ولأنه يدرك أن وصف هذا الإحساس بطريق التقرير المباشر لا ينقل كل أبعاده ، ولأنه يؤمن كذلك بوحدة الأثر النفسي وإن تعددت وسائله ، لم يجد غضاضة في أن يضيف إلى اللون ما هو من خصائص المسموعات ، وأن يخلع على شفق الخدين ما في النجوى من نقاء ، ولكنه يحس مرة أخرى بأنه لم يوح بكل ما أراد الإيحاء به ، لأن النجوى إن أشعرت بالنقاء فإن

Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 267.

(٦٠)

(٦١) المجلية (٢٤) ص ٤٤ - ٤٥ .

مداها محدود ، ومن ثم يضيف بعداً آخر إلى أبعاد الصورة حين يسقط على لون الخدين ما في سجع اليام من تتال لا ينقطع ، ففي كليهما بوح ، وفي كليهما رحابة وامتداد ، ولا ريب أن تنمية الشاعر للصورة على هذا النحو ، وتعقبه لأوجه العلاقة الخفية بين معطين من مجالين حسيين مختلفين ، آية على فرط إحساسه بوحدة الوقع النفسى فى الحالتين ، وهو ما يضنى على الصورة جواً تجريدياً غامضاً .

ويقول فى القصيدة ذاتها عن المسيح :

مبدع قالت الحديد يداه ينثر الياسمين فى الكلمات

فتدرك لأول وهلة غرابة تشكيل الصورة ، وهى غرابة لا ترجع إلى تعميق الرؤيا الشعرية والامتداد بها ، قدر ما ترجع إلى جدة العلاقات بين طرفى التراسل ، فقد كثر وصف الصوت بما هو من خصائص المبصرات ، ولكن قليلا ما تجد صورة يسند فيها القول إلى اليدين ، فضلا عن أن الشطر الثانى من البيت يوقظ وحده فى المتلقى أربع حواس معاً ، فنثر الياسمين خاصة من خصائص اللمس ، والياسمين نفسه بما يحمله من رائحة طيبة موضوع لحاسة الشم ، ثم هو من حيث لونه الناصع البياض مدرك بصرى ، أما الكلمات فموضوع سمعى ، وإقامة التراسل بين الحواس الأربع يوحى بأن لكلمات المسيح فى وجدان الشاعر وقع الطيب ، وعذرية اللون الأبيض وصفاءه ، وقيمة المادة التى يمكن تناولها ونثرها كما ينثر الياسمين^(٦٢) .

وللألوان فى نظرية التراسل أهمية خاصة سلفت الإشارة إليها خلال الحديث عن نظرية « الحروف الملونة » عند « رامبو » ، وفيها يربط كل صوت متحرك vowel بلون معين ونوع محدد من الإحساسات ، وهو ربط فردى محض ، فلكل منا مشاعره وذكرياته المرتبطة بلون ما ، وقليلا ما تتشابه هذه الذكريات والمشاعر ، غير أن هذا لا ينبى أن لبعض الألوان وقعاً خاصاً نابعاً مما تقترن به فى عالم الواقع من عناصر وأشكال ، « وليس غريباً والحالة هذه — والمتحدث جويو — أن يلبس الراقصون الذين كانوا ينشدون الإلياذة ثياباً حمراء تذكر بالمعارك الدامية التى يصفها الشاعر فى حين أن الذين كانوا ينشدون الأوديسة كانوا يرتدون أقمصمة زرقاء ، وهو لون هادىء ، إشارة إلى البحر الذى ضلت فيه سفينة « أوليس »

(٦٢) النموذج من المصدر السابق ، وانظر للشاعر نموذجاً آخر من القصيدة نفسها (ص ٧٧ - ٧٨)

حيث يستعير للصوت والضمير ما هو من صفات السوائل : هينمات النسيم ، رقة الأضواء ، مسفوحة على الكائنات .

مدة طويلة ، وقد لاحظ « فشر » أننا لا نستطيع أن نتصور مفستو فيليس ، هذا الشيطان
الجهنمي مرتدياً ثياباً زرقاء من لون السماء ، ولا أن نتصور راعياً من تصورهم قصائد الرعاة
مرتدياً معطفاً أحمر . إن بين الادراكات البصرية والأفكار انسجاماً خفياً يدركه الشعراء ،
ويراعونه في كل ما ينظمون »^(٦٣) - تأمل كيف تتعدد ألوان الأصدااء في إحدى قصائد
« السياب » بتعدد المعاني النفسية التي تشير إليها :

هذى خطأ الأحياء بين الحقول
في جانب القبر الذي نحن فيه
أصداؤها الخضراء
تنهل في داري
أوراق أزهار
من عالم الشمس الذي نشتهي
أصداؤها البيضاء
يصدعن من حولي جليد الهواء
أصداؤها الحمراء
تنهل في داري
شلال أنوار
فالنور في شباك داري دماء^(٦٤)

والأبيات من قصيدة بعنوان « رسالة من مقبرة » يوجه فيها الشاعر حديثه إلى مجاهدي
الجزائر قبل الاستقلال ، والمقبرة التي يعنيها هي الوطن العراقي الذي كان يعاني - قبل
الثورة - وطأة المستبد وضغطه على الحرية ، والذي كان الشاعر فيه يكابد ما يكابده
الموتى من ظلام ومحاصرة ، وتبلغه أصدااء ثورة الجزائر فيرى فيها بشير الخلاص ،
ليس للجزائر وحدها بل للعراق كذلك ، فهي أصدااء خضراء تسرى منها الحياة في أوصال
الوطن العربي كله ، كما يسرى النماء في شرايين الزهر ، وهي أصدااء بيضاء يعلو فيها

(٦٣) ج . م . جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة سامي الدوربي - دار الفكر العربي -

مصر ، ص ٦٥ .

(٦٤) أنشودة المطر ص : ٨٠ - ٨١ .

صوت الإيمان بقيمة الإنسان ، ويصدع فيها الحق السليب جدار العبودية ، ثم هي أصدااء حمراء تمتزج فيها أنوار الحرية الهادرة بدماء الضحايا ، وهكذا تتعاقب الألوان بتعاقب الحالات أو المعاني النفسية التي يحسها الشاعر ، ويتبعث كل منها حالة من الارتباطات والظلال الناشئة من اقترانه في الواقع بموضوع معين ، كاقتران الحضرة بالأزهار ، واقتران اللون الأحمر بمنظر الدم وما يثيره من إحساسات عنيفة^(٦٥) .

ولعله قد وضح من هذا التحليل المقارن لنظرية التراسل في جانبيها المذهبي والتطبيقي ، أن شعراءنا إن أفادوا منها فيما يخص التعبير والصورة الجزئية فإنهم لم يلتزموا بأصولها في الفلسفة الجمالية للمذهب ، فالتراسل الحسي — في مفهومه المذهبي — ليس إلا انعكاساً لمبدأ رمزي أكثر شمولاً ، هو النظر إلى الوجود باعتباره وحدة تتنوع مظاهرها وأشكالها ، والخيال هو الذي يكشف ما بين هذه المظاهر من علاقات خفية ، ويستنبط منها دلالتها على تلك الوحدة المثالية^(٦٦) ، هذا على حين قنع شعراؤنا من الفكرة بنتائجها وأسرف بعضهم على نفسه وفنه فأثقل القصيدة العربية بأنماط من التراسل الشكلي ، دون وعي دقيق بفلسفة النظرية ، وبلا اقتناع حقيقي بمضمون ما يقدمه ، أو حرص على موافقته للبناء الكلي في القصيدة ، وقد أدى هذا الإسراف بدوره إلى إسراف مضاد من جانب بعض المحافظين من شعرائنا الذين رفضوا رفضاً مطلقاً مثل هذا التجديد في التعبيرات الشعرية وسخروا منه ، « ومن الواضح — كما يقول الدكتور محمد مندور — أن مثل هذا النقل أو التبادل — يقصد تبادل الحواس — لا يجوز أن يرفض كلية ، كما لا يجوز بالبداية أن نقبله كله . والمقياس في الحكم عليه أوله هو النجاح أو الفشل في تحقيق الهدف منه ، وهذا الهدف هو نقل الأثر من الشاعر أو الأديب إلى القراء » ، والمهم « ألا يفتعل الشعراء مثل هذه التعابير لمجرد الرغبة في التجديد ، فالشعر ، والأدب عامة ، أساسه المكين هو صدق التجربة ، والإخلاص في تبين أثرها في نفس الأديب أو الشاعر ، ثم الإخلاص في التماس أنجح الوسائل في نقل هذا الأثر إلى نفوس الغير ، وبهذا يتميز الرمز عن اللغز ، بل ويتميز أيضاً عن الهذيان والكذب »^(٦٧) .

(٦٥) انظر نموذجاً آخر لاستيحاء الألوان : قصيدة للشاعر ذاته بعنوان « غاريسيا لوركا » ، انشودة المطر

ص ٢٧ - ٢٨ .

(٦٦) انظر الفصل الثاني من الباب الأول في هذه الدراسة .

(٦٧) من كلمات الدكتور محمد مندور في مقام الرد على الأستاذ « عزيز أباطة » الذي حمل في مقدمة = الرمز والرمزية

٢ - وتراسل معطيات الحواس في الصورة الشعرية تتوارى بعض العلاقات الطبيعية التي تربط بين عناصر الواقع لتحل محلها علاقات أخرى مردها إلى ذات الشاعر ، وهنا تتجلى خاصة أخرى من خصائص الصورة الرمزية ، فهي صورة تجريدية ، أو هي كما يقول صلاح لبكى « حالة نفسية حقيقية »^(٦٨) ، وهي تبدأ من الواقع وتستمد منه ، ولكنها لا تبقى من هذا الواقع إلا على مفرداته ، التي تعتبر في تلك الحالة بمثابة المواد الغفل ، يقوم الشاعر بتنظيمها في علاقات جديدة لا تنسخ الواقع ولا تحاكيه ، وهي علاقات ذاتية محضة ، تنتقل فيها الأشياء من إطارها الزماني والمكاني فيما يشبه الحلم ، وتختلط اختلاطاً غير خاضع لمنطق العالم الخارجي ، ولكنه مشروط بمنطق النفس ، إن كان للحالات النفسية منطق . « فليس من الضروري - كما تقول اليزابيث درو - أن ترتبط الصورة ارتباطاً منطقيًا ، وإنما توجه بقوة الحدس إلى عواطف القارئ وأحاسيسه ، ويجب أن تثير في عقل القارئ كل تداع وارتباط يؤدي إلى الأفكار التي تكمن وراء الألفاظ »^(٦٩) .

فالصورة الرمزية واقعية بحسب أصلها ، ولكنها غير واقعية في علاقاتها وتشكلها الفني ، وهي تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم المادة ، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعية ، والواقع أنه لا عبث هناك ، إذ ليس ضرورياً أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الواقع ، أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي بل الغالب أن يكون للذاتي واقعته الخاصة ، ولكنها واقعية جديدة لا نعتد فيها بالمادى والمحسوس إلا بقدر أثرهما العميق في النفس^(٧٠) . وفي تلك الحالة لا تصبح وحدة القصيدة محكومة بالموضوع

=ديوان « أصداء الحرية » « لعبد الله شمس الدين » على المجاز الرمزي والتعبيرات المماثلة « للأنين المشنوق » و « الحزن الراقص » « والصمت القمر » وما يدور مدارها - انظر : محاضرات في الشعر المصري بعد شوق الحلقة الثالثة ص ٢٠ - ٢٣ .

(٦٨) صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ٣٥ ، وانظر كذلك في تجريدية الصورة الرمزية د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٢٥ - ٤٣٠ .

(٦٩) اليزابيث درو : الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه ص ١٠٨ .

(٧٠) راجع ما كتبه الدكتور عز الدين اسماعيل عن تجريد الصورة الفنية ، وفيه يستلهم - بطريقة غير مباشرة - كثيراً من أفكار الرمزيين في تكوين الصورة الشعرية - التفسير النفسي للأدب - دار المعارف - مصر سنة ١٩٦٣م ص ٦٦ وما بعدها .

أو الموقف الخارجى بل بوجودان الشاعر الذى يحتل فيه كل شيء مكانه ، ولقد تبدو قصيدة « كالمقبرة البحرية » « لفاليرى » ، أو « بين أطفال المدرسة » « ليتنس » وكأنها تعالج موضوعاً خارجياً هو المقبرة المحاذية للبحر أو حجرة الدرس ، ولكن هذين فى الحقيقة لا يريان إلا من خلال ذات الشاعر وفى إحساسه^(٧١) ، وبالمثل قد يتوقع من شاعر « كالسياب » حين يقف عند موضوع مثير كالدمار الذى أحدثته القنبلة الذرية فى هيروشيا ، أن يصور الآثار الحسية لتلك المأساة الإنسانية ، ولكنه على العكس من ذلك يركز جهده فى الإيحاء بآثارها النفسية ، ولا يستبقى من نسيج الواقعة إلا بعض الخيوط الرئيسية ، التى يعيد صياغتها فى إطار من الأوهام والهلوس لا يفصح عنها الشاعر مباشرة ولكنه يديرها على لسان مريض فى مستشفى الصليب الأحمر فى « هيروشيا » مصاب بالزهرى الذى افترس دماغه حتى عاد يتخيل أشياء لا وجود لها ، ولكنه — من خلال أوهامه ودون وعى منه — يصور جانباً مما حدث فى المدينة حين أُلقيت عليها القنبلة :

ماذا تريد العيون السود ؟ إن لها	ما لست أنساه منها حين أنساها
ما بالهنّ استعضن « اليوم » أوعية	عن أوجه الغيد.. حتى ضاع معناها ؟
أين المناقير من لُعس مرافقها	رى ؟ وأين ابتسام كان يغشاها
من هذه الحربة الظلماء محمّدة	بى أعين اليوم من أجدات موتاها ؟
قفراء من غير ثكلى ، شفّ مثرها	عن وهج فانوسها الكابى وأخفاها
تسعى كما اصطاد فى ليل يراعه	طفل ، وطارى وقد ألوى جناحها
محنة ، تتقرّى كل شاهدة	من كل قبر ، كما لو كان طفلاها
فى كل قبر يذوقان الردى : دية	عن يثاوى وعن أحياء دنيّاها
نادتهما ، فانبرى يزقو لصيحتها	— من حيث رد الصدى — بوم ونادها :
« أمّا إنا هنا ، ربح بنا عصفت	لم ندر أين انتهينا بعد لقيّاها »
وانشق من خلفها قبر ليلعها	واحتازها ، واشربّت منه كفاها
يختضّ فانوسها التّمتام بينهما	والريح خرساء تعبى ، غير « هاهاها » ^(٧٢)

وقد آثرنا أن نقل الصورة بكاملها ، لأنها تكشف بوضوح عن جانب فى بناء

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 227.

(٧١) انظر عن القصيدتين :

(٧٢) من قصيدة « من رؤيا فوكاي » — ديوان « أنشودة المطر » ص ٥٢ — ٥٣ .

القصيدة العربية أفاد فيه شعراؤنا من النظرية الرمزية ، إما عن طريق التأثير المباشر ، ويتجلى هذا بخاصة في كثير من الصور الشعرية عند سعيد عقل وبشر فارس ، وإما عن طريق التأثير ببعض امتدادات المذهب في التيارات الأدبية اللاحقة كالسريالية "surrealism" التي رأت أنه للوصول إلى ما فوق الواقع "superreal" لا بد من إبطال عمل الوعي ، والتي يعتبر « رامبو » - فيما يخص هذا الجانب - جداً شريعياً لها ، إذ كان أول من أشار إلى أهمية فوضى الحواس واختلاطها للوصول إلى المجهول^(٧٣) .

ومع أن الصورة السابقة لا تحمل هذا الطابع الغيبي الذي يسم كثيراً من النتاج الرمزي - إذ تتناول موضوعاً عصرياً - فإنها تستخدم بعض وسائله ، ففيها يبدو واضحاً اعتماد الشاعر على تداعي المبصرات الوهمية بدلا من الترتيب المنطقي لعناصر الصورة ، وفيها كذلك يستعيز عن الرصد الخارجى لآثار المأساة بتحسس وقعها في ذاته ، فلا يبقى من تلك الآثار إلا على ماله أهمية خاصة في إثارة مكان من الفزع والرغبة في نفس المتلقى ، وأشعاره بعمق الدمار الذي خلفته تلك المأساة ، كالحربة الظلماء ، والقفر ، والشكلى ، والقبر ، والردى ، ولكنه يعيد تشكيل هذه المفردات في نمط جديد من العلاقات النفسية ، « فالعيون السود » التي كانت تطلعه في أوجه الغيد لم تتغير عما كانت عليه قبل الحرب ، ولكن الذي تغير هو الإطار المكاني الذي أضحي يراها فيه فقد أصبحت تسكن رعوس البوم بدلا من وجوه الحسان ، ومع أن « البوم » - فيما نألفه - ذو مدلول واقعي محدد ، فإن وضعه الجديد داخل الصورة خلع عليه دلالة رمزية أخرى ، فهو المعادل النفسى لنذر الموت ووسائل الدمار التي صنعت الحادثة ، والتي تركت العامر خراباً قفراً إلا من أم ثكلى - هي نموذج لآلاف الأمهات أو هي الإنسانية بأسرها - تسعى وراء أطفالها الموتى ، وحتى الصور التي يرسمها الشاعر لهذه الشكلى تصطبغ بجو وهمي يتجاوز ما هو معهود في الواقع ، فهي في جوف الليل تنحنى على شواهد القبور تتقراها ، حتى إذا أعيها الجهد نادى أبناءها ، فكان صوت البوم رجع الصدى ، بينما ينشق من خلفها قبر جديد ، يبتلعها فلا يبقى منها سوى كفين ممتدتين بينهما فانوس حائر النور ، على حين تقهقه الرياح ساخرة من تلك المأساة - أو المهزلة الإنسانية^(٧٤) .

(٧٣) انظر لأثر « رامبو » في السريالية :

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 94.

(٧٤) انظر نموذجاً آخر لتجاوز الصورة حدود الرصد الواقعي قصيدة « رؤيا في عام ١٩٥٦م » للشاعر ذاته (أنشودة المطر ص ١١٦ وما بعدها) ففي صورها ما في الرؤيا من تداع ظاهري وحدته ذات الشاعر .

على أن تجاوز الصورة الرمزية لمنطق الواقع ، وما يبدو أحياناً من اعتمادها على تداعى
الرؤى والمدرجات البصرية ، لا يعنى انفلاتها الكامل من سيطرة الوعى ، فالواقع أنها
تخضع لنوع من الجهد والتنظيم الخفى مرده إلى ذات الشاعر ، وهو تنظيم تنصهر فيه
عناصر الصورة ومفرداتها بحيث تؤدي وظيفتها الإيحائية . أما التداعى فيها فظاهرى ،
وهو مقصود من الشاعر للإيحاء بموضوعات نفسية دقيقة تقصر عنها الصورة المنطقية أو
الواقعية ، ولأن المتلقى لا يطالع من القصيدة إلا وجهها الأخير ، فإنه قد يقع تحت سيطرة
الاعتقاد بأن ما يطالعه ليس إلا إفرازاً تلقائياً للذهن مضطرب ، ولكنه بعد أناة ومعاودة
يكتشف ما تكنه القصيدة من إيحاءات مستترة ، فلكل كلمة وظيفتها ، ولكل بيت قوته
الأدائية . تأمل هذه الصورة « لعمر أبى ريشة » من قصيدة بعنوان « شطآن بلادى » :

رمل وصخور

ومطاف نسور

ومواكب أخيلة تهيم من كوة عالمها المسحور

وحماهم بيض فى اليم مدت أجنحة للنجم

ووراء سراها فى الديجور

ذيل من نور^(٧٥)

فبرغم أنها لا تتدرج تدرجاً منطقياً فإن كل عنصر فيها قد اختير عن قصد ليؤاثر
غيره من العناصر ، ولتثير جميعاً فى نفس المتلقى شعوراً واحداً شبيهاً بذلك الذى يحسه
الشاعر ، « فالرمل » يدفع إلى الذهن بذكرىات الصحراء العربية وبطولاتها الأولى ، وإيحائه
ينسجم مع ما تثيره « الصخور » و « مطاف النسور » من إشعاعات مماثلة ، فالنسور رمز
القوة ، أما « مواكب الأخيلة » ، « والعالم المسحور » فتخلق جواً أثيراً غامضاً تبرز
فيه أبعاد الماضى بالخيال ، كما أن الحماهم البيض — وبها شبه من أشعة السفن —
توحى بفضل الحضارة العربية وعمق تأثيرها الإنسانى ، وهو ما تشف عنه أجنحتها الممتدة
وذيولها النورانية ، وهكذا تتناثر جزئيات الصورة من حيث الظاهر ، ولكنها تخضع
لتجريب دقيق يتحسس فيه الشاعر كل لفظة ومدى تجاوبها مع غيرها للإيحاء بالشعور
المراد إثارته .

(٧٥) عمر أبى ريشة : مختارات ص ٨١ .

وقد تخفى إيماءات الصورة الرمزية ، فلا تبوح بمكنونها إلا بعد مراجعة ، وقد تحتاج فوق ذلك إلى وعى المتلقى وعياً جملياً بنتاج الشاعر وفلسفته الفنية ، بحيث يمكنه أن يضع تلك الصورة في داخل إطارها العام من شعر الشاعر ، وأن يقرنها به وينظر إليها على ضوءه ، فتتاج الشاعر يفسر بعضه بعضاً - يقول « سعيد عقل » من قصيدة بعنوان « القمر » :

مِنْ رَوَّابِنَا الْقَمَرِ جَاءَهُ أَمْ لَا ، خَبِرْ ؟
جَايَلَتْهُ رِنْدَلَى وَدُمَى الْحَسَنِ الْآخِرِ
طَالَ مَا فَجَأْنَاهُ حَافِيَا فَوْقَ الزَّهْرِ
مَزَقَتْ مِنْ ثَوْبِهِ نَزَوَاتٍ لَا تَذُرُ
هُمْ ؟ مَا هُمْ ، وَمَنْ غَزَى لَنَا يَكْسِي الْقَمَرِ

فتعجب كيف يكون القمر من روابينا ، وكيف تجايله دمي الحسن ، ثم كيف يتمزق ثوب هذا الكوكب وتخفى قدماه فوق الزهر ، ولكنك إذا علمت أن من الموضوعات المفضلة لدى الشعراء الرمزيين أن يتحدثوا عن الشاعر وتجاربه في الخلق الفني ، وإذا وقفت على فلسفة شاعرنا نفسه في النظر إلى الجمال باعتباره حقيقة يجهد في صنعها المبدع وتتجلى أوضح ما تتجلى في الشكل ، وأن الجمال الذي يصوغه النحات بقوة الأزميل هو - لهذا السبب - النموذج الأمثل للجمال - إذا نظرت إلى الصورة من هذه الزوايا أمكنك أن تكتشف ذلك الإطار النفسى والفكرى الذى ينتظم عناصرها الموزعة ، فالقمر هو الشاعر ، وهو ينتمى إلى ربي الإحساس الإنسانى وليس إلى ربي « الأبواب » كما تصور الأقدمون ، وهو يحاور عرائس أحلامه الشعرية - وهى جميلة كالدمى - وتحاوره ، حتى تنبثق في خاطره انبثاقاً يشبه المفاجأة ، وما هو بمفاجأة ، لأنه نتيجة مكابدة لا واعية يعانىها الشاعر باستبطان ذاته ، وتمزيق ما يسترها من أغلفة الحس ، وانتزاع ما تكنه من أزهار المشاعر والتزوات ، وإعادة صياغتها - أو غزلها - في نسيج شعري يخفى مصادرها الباطنة ، ويهب حقيقة الشاعر مظهرها الفنى^(٧٦) .

٣ - وحدة الصورة الرمزية إذن وحدة نفسية ، وهى تهتم بإثارة التجربة العاطفية

(٧٦) انظر هذه القصيدة في ديوان الشاعر : رندلى ص ٨٧ - ٨٨ ثم انظر حديثاً عن فلسفة الشاعر الفنية في الفصل السابق ، وكذلك تعقيباً على هذه القصيدة للأستاذ « أنطون كرم » - الرمزية ص ١٦٩ - ١٧٠ .

أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصورية تدرجاً برهانياً .

والمقياس الأول لنجاحها في أداء هذه الغاية هو تأزر العناصر المشار إليها تأزراً إيحائياً ، بحيث تخلق في وجدان المتلقي مناخاً شعورياً واحداً ، وفي تلك الحالة لا يعتد الشاعر بالشئ في ذاته ، بل بوقعه أو بشذاه النفس aroma^(٧٧) ، وهذا هو الفارق بين الشاعر الحق ومن يسترون سطحية تجاربهم بانتقالات صورية لا أساس لها من الواقع والنفس معاً . فليست الصورة الرمزية — كما حسب بعضهم — بقعاً بصرية متناثرة ، وإنما هي وعى بالتجربة الشعرية ، وتوجيه دقيق لكل العناصر كي تلتقي في النهاية عند الإيحاء بهذه التجربة . وليس من باب الصدفة أن نقرأ قصيدة « كأنشودة المطر » لبدر شاكر السياب فنجد معظم مفردات التصوير فيها تنبعث — رغم اختلافها — من مجال حسى واحد ، هو الطريقة التي يتجدد بها شباب الطبيعة ، حين تطرح ذبول الخريف لتستقبل الشتاء بكل ما يحمله من بشائر المطر : رمز الحصوبة والنماء ، وقد استغل « السياب » حتمية هذه الظاهرة الحسية للإيحاء بحتمية مماثلة ليس مجالها الطبيعة ، بل مجالها الإنسان العربي الذي يتنبأ له الشاعر بميلاد جديد ، يتخلص فيه من عقم الحاضر وجفافه إلى حيث ينبت ويبدع ، ذلك هو قانون الوجود الخالد الذي يستنبطه الشاعر من دورة الموت والحياة في الطبيعة ، والذي لا يشذ عنه الإنسان :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء . . كالأقمار في نهر
يرجته المجداف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء ،
دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف ،
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء
فتستفيق ملء روحى ، رعشة البكاء

(٧٧) ذلك ما يقوله باورا عن « مالارميه » — انظر : The Heritage of Symbolism, p. 10

ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر . .
وكرر الأطفال في عرائس الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر^(٧٨) .

فكرة عناصر الصورة في هذا النموذج - رغم ذاتية ما بينها من علاقات - ترجع إلى منبع حسى واحد ، هو لحظة التحول التي تعترى الطبيعة ، حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض ، وحيث يختلج الوجود في آن واحد بالحريف والشتاء ، والموت والميلاد ، والضياء والظلام ، ووحشة الصمت وزقزقات العصافير ، وهي عناصر موأمة تماماً للتجربة الكلية في القصيدة ، قادرة على الإيحاء بالمخاض العربى المرتقب .

وقد أخذ بعضهم^(٧٩) على المطلع السابق تقليديته ومحاكاته للمطالع الغزلية التي استخدمها الشعراء القدامى ، كما لاحظ اختلافه عن بقية القصيدة ، « فالسحر هنا - كما يقول - نقلة جمالية تحيل صورة العينين في الخيال إلى إبداع غابتى نخيل غارقتين في ظل شفقى مستحيل » ، والواقع أن النظرة الوهلية قد لا ترى في ذلك المطلع صلة عضوية تربطه بهيكل التجربة ، غير أن النظر إليه على ضوء ما تقدم من خفاء العلاقات في الصورة الرمزية وذاتية تشكيلها واستعاضتها عن التدرج المنطقى بوحدة الشعور المثار ، ربما أظهر أن « ساعة السحر » التي ترددت في المطلع مرتين لم ترد اعتباطاً ، لأنها إحدى لحظات التحول في مدار الليل والنهار ، وهي اللحظة التي يشرق عندها الفجر من أكنة الليل ، وهي كذلك مفترق الطريق بالنسبة للإنسان العربى بين حاضر داج ومستقبل وضىء . وهنا تكتسب عينا الحبيبة التي يتحدث عنها الشاعر - وربما ذكرتنا هذه الحبيبة بالوطن - قيمة رمزية تتجاوز ما هو مؤلف في المطالع الغزلية التقليدية .

(٧٨) ديوان أنشودة المطر ص ١٦٠ وما بعدها .

(٧٩) انظر مقالا للأستاذ محيى الدين محمد بعنوان : الشعر الحديث . . لماذا ؟ مجلة المجلة -

أبريل ١٩٦٤ ص ٤٦ - ٤٧ .

ويمكن القول بأن بناء هذه الصورة وأمثالها يخضع لمستويين من ملاحظة الشاعر لنفسه : أولهما أن يختار مفرداتها من مجال أو مجالات حسية متقاربة كي لا تتنافر إيجاءاتها، وثانيهما أن تصاغ هذه المفردات بحيث تشير عن طريق الحدس إلى الشعور أو الفكرة المرادة ، وبذا تتحمل دلالة الصورة أكثر من وجه ، فهي واقعية بعناصرها الأولى ، ذاتية بإيجاءاتها داخل العمل الشعري ، وهذا هو سر إعجاب « اليوت » ببودلير « الذي استمد صوره من الحياة العصرية في المدينة : من المقهى والشارع وغيرهما ، ومثل بها الواقع كما هو ، ولكنه استطاع في الوقت ذاته ، أن يجعلها توحى بأكثر مما تعنيه في ذاتها »^(٨٠) .

٤ - واعتماد الصورة الرمزية على وحدة الشعور المثار لا على تشكيله تشكيلاً منطقياً ، يستتبع بالضرورة أن تكون الصورة الشعرية إنشائية تولد الشعور ولا تصفه وتثيره ولا تقرره ، فأعماق النفس بالغة التعقيد والغموض ، وأي محاولة لوصفها أو تسميتها مخففة بقدر ما هي خادعة ، لأنها تجعل العواطف والأحاسيس أقرب إلى التعميم مع أنها بطبيعتها خاصة ، وهي تسلك الشعور في دائرة نوعية ، وتجعله مدركاً قبل تمام التعبير عنه ، « وليس من الطبيعي أن نتصور أن إيراد الأوصاف المحددة لنوع الشعور تعبير فني ، أو أن ذكر ما يلبس الشعور من التوجع أو الكآبة أو الطرب يناسب الفن الجميل ، والسبب في ذلك أن الوصف يتزع إلى التعميم ، فانت إذا وصفت شيئاً من الأشياء ، فإن معنى ذلك أنك تقول إن هذا الشيء هو من هذا النوع أو من ذاك ، أي أنك تقوم بتصنيفه ، أما التعبير فهو على نقيض ذلك ، لأنه يعتمد إلى التخصيص »^(٨١) .

وغاية الصورة الرمزية ليس فقط أن تجلو إحساس الشاعر أو فكرته ، بل إنها سابقة على الفكرة والشعور « تخلفهما » كما يرى « هولم »^(٨٢) - وهو في هذا يصدر عن مؤثرات رمزية - ، والتعبير بالخلق هنا مقصود للإشعار بأن الصورة ليست تقريراً لحالة ماضية بقدر ما هي إبداع لحالة مستقبلية ، وإن كان من الأوفق أن نقول إنها « تثير » الفكرة أو الشعور ، إذ هي في الحقيقة لا تخلفهما خلقاً ، لأن ما تقدمه الصورة يعتمد

Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 280.

(٨٠) انظر :

(٨١) الدكتور عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبي (الطبعة الأولى - دار المعرفة - القاهرة

سنة ١٩٥٨) ص ١٤٠ - ١٤١ .

Tindall, The Literary Symbol, P. 102.

(٨٢) انظر :

على مدى ونوع استجابة المتلقى لها ، وذلك يرتبط بذكرياته وتاريخه العاطفى الخاص ، ومن أجل هذا كان ما تثيره الصورة فى نفس واحد من الناس غير مماثل بالضرورة لما تثيره فى نفس غيره ، ومن أجل هذا أيضاً كانت التفرقة التقليدية بين شكل الصورة الفنية وموضوعها غير واردة بالنسبة للصورة الرمزية ، لأنها لا تدل على الموضوع بل توحى به عن طريق الخدس ، ولأن صاحبها لا يقبض على محتوى ناجز ثم يلتمس له ثوباً صورياً ، بل الأصح أنهما - الصورة وما توحى إليه - ينبثقان فى ذهنه جملة واحدة . فالشاعر الرمزي يفكر بالصورة ، وهو لا يرى فى الطبيعة حقيقة مادية منفصلة عنه ، وإنما يراها معنى يحيا فى ذاته ويتكون خلالها ، ومن هنا ليست الصورة الشعرية بالنسبة له « صورة عاطلة مضافة إضافة زائدة متأخرة على الواقع ، بل هى رمز يؤلف مع الفكرة كلا واحداً » (٨٣) ، بل هى الفكرة نفسها كما تحيا وتعيش فى القرار السحيق من النفس .

وإذا كانت الصورة الرمزية خدسية تعتمد على الإثارة الموحية لا التقرير الواضح ، وكان ما تشف عنه من خلجات الذات غامضاً بطبيعته ، فقد أدى هذا - وكان لا بد أن يؤدي - إلى إيهامها وكثافة محتواها ، على أنه ينبغي أن يكون إيهاماً لا يطفىء عطاء القصيدة ، ولا يصل إلى حد الإغلاق ، بل يجب أن « يمتزج المبهم بالمحدد امتزاجاً يوحى بما لا يعرف كنهه » (٨٤) كما كان يرى « فرلين » . فليس لإيهام الصورة أو تظليلها قيمة بذاته ، بل بما يحمله ، وهو إذا اقتصر على غموض التعبير كان ضرباً من الالتباس اللفظي يحسب على الشاعر لا له - تأمل هذه الأبيات من قصيدة « حرقه » لبشر فارس :

إمض عن شأني الطريح على مسلك زلق
لا تسأل عن شكاته ، سر تطيبه سرق
لا تظن ما به شرق اللهو بالحمق
إن سكرأ سما بقلبي الفتى خدر الترق (٨٥)

فقد تجد عناء فى الوصول إلى ما تعنيه ، مع أن ما تعنيه ليس عمقاً نفسياً يستعصى

(٨٣) انظر : عبد الله عبد الدايم : فلسفة الأدب الرمزي - الأديب - كانون الأول سنة ١٩٤٤م (الجزء الثانى عشر من السنة الثالثة) ص ٣٠ .

(٨٤) Tindall, Forces...., p. 249.

(٨٥) بشر فارس - قصيدة « حرقه » - الأديب - الجزء العاشر السنة الأولى - ص ١٨ .

على التحديد ، أما غموضه فشكلى يرجع إلى ركاكة الأسلوب ، وتجسيم بعض المعانى تجسيماً مشوباً بالاعتساف كالشأن الطريح ، وسر التطيب المسروق ، واللهو الذى يغص بالحمق ، والسكر الذى يخدر الترق ، وجميعها حيل مجازية تستر سطحية المعنى بالتعقيد اللفظى ، ولا تختمها ضرورة نفسية أوفنية .

قارن النموذج السابق بهذه الأبيات من قصيدة « أحبك » لسعيد عقل :

لَحُسْنِكَ كالطيف ، شئٌ كَثِيبٌ يهيم على شاطئِ قابع
تَجَنَّبَهُ نَسْمَةُ المنحنى ، وتطرق من لحظها الفزازع
تُراه من البسمات الثكالى ، وأنا من النغم الضائع ؟
فيا بوح لا تخذش الصمت منه ، ومن هدأة الحلم الشائع^(٨٦)

فالشاعر يبدأ من موضوع حسى محدد ، هو جمال الحبيبة ، ولكنه ما يزال يسبغ عليه من الظلال والصفات الهاربة حتى ترتعش معالمه المادية وتغيم أمام أنظارنا ، وليس صدفة أن كل الخصائص التى خلعتها الشاعر على هذا الموضوع لا تزيده تحديداً — كما كان متوقفاً — بل تزيده شيوعاً وإيهاماً ، « فالطيف » و « الشئ الكثيب الهائم » و « النغم الضائع » و « الحلم الشائع » جميعها تعبيرات رجراجة لا تخوم لها ، تضى بعض معالم الموصوف وتترك الأخرى تسبح فى جو من الغموض يوحى برحابة هذا الجمال الحزين وعدم قابليته للإدراك الحسى الواضح .

ومن المعلوم أن الاستفهام عن الشئ طلب لتعيينه ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة فى الصورة الرمزية ، لأنها تميل عن التحليل إلى التركيب ، وعن التعيين إلى التظليل ، ذلك ما تراه فى تلك الصورة :

ما هواها ؟ ما لونها ؟	ضمة حلم من ينال
هَبَّةٌ لم يبح بها	زهر نيسان للتلال
لا ، ولا ضَجَّ بالغِوَى	غصن قبلها ومال
هَمِئْتُ حتى لنى يدى	قامة مضها الدلال
مرة لى ، ومرة	تختفى كالتماع آل ^(٨٧)

(٨٦) سعيد عقل : رندل ص ٢٥ - ٢٦ .

(٨٧) قصيدة « لربما » - رندل ص ٦٧ - ٦٨ .

فتحس أن إجابة التساؤل الذى يطرحه الشاعر فى مستهل الصورة لا تعين المطلوب بقدر ما تكثفه ، فالضمة التى لا تنال ، والحلم ، والهبة التى لم يبح بها الزهر ، والقامة التى تومض وتختفى — مجردات أو أشبه بالمجردات ، وهى تضفى على الأبيات مناخاً ضبابياً بين الحقيقة والوهم .

ولعله قد لوحظ أن ثمة سمة مشتركة كان لها أثرها فيما يكتنف النموذجين السابقين من إبهام ، وهذه السمة هى غرابة العلاقات الأسلوبية التى يعقدها الشاعر بين أطراف الصورة ، وهى علاقات تقوم على المفاجأة لا على التوقع ، ولهذا صلة بما قدمناه من ذاتية الصورة الرمزية واعتمادها على وحدة الشعور بدلاً من التدرج المنطقى ، وأبرز ما يتجلى ذلك — من الناحية الأسلوبية — فى جدة الأوصاف التى يستعملها الشاعر ، واصطيادها من مجالات بعيدة عن مجالات الموصوفات طلباً للإيجاء ، وتجنباً للابتذال .

ذلك أن لكل موصوف حلقة معينة من النعوت ، وكثرة دوران الشاعر داخل إطار هذه الحلقة يودى إلى انطفاء إيجاءاتها وضيق دلالاتها ، ومن ثم يصبح ضرورياً أن يلجأ إلى التقاط أوصافه من مجالات أخرى ، شريطة أن يكون لهذا الصنيع ما يسوغه من أفكار الشاعر وإحساساته ، وتلك قضية سبق أن عرضنا لبعض نماذجها عند آباء الرمزية^(٨٨) ، ونضيف أنها لم تكن معضلة الرمزيين وحدهم ، فقد كتب « كيتس » يقول « أريد كلمة أكثر إشراقاً من كلمة « مشرق » ، وأريد كلمة أكثر لطفاً من كلمة « لطيف » ، أما « سعيد عقل » فبدلاً من أن يستخدم فى وصف الشاطئ — فى أول النموذجين السابقين — ما هو من سماته المألوفة « كالجميل » أو « الخالى » أو « الخصب » ، يقول إنه « شاطئ قابع » ، وهو لا يقل غرابة عن « البسمات الثكالى » و « الحلم الشائع » فى النموذج نفسه ، أو عن « الربيع الموهى » و « الأفق الممر » و « الناشق الأبي » و « الورد الصعب » فى تلك الأبيات المتناثرة التى اقتطفناها من « المجلية » :

عانقوا الحلم أضحياناً ، تعرّى عن ربيع موهٍ ، وأفق أمراً

• • •

سمعت زهرة اللذائذ أن الكون بالناشق الأبي تمخض
بفتى الطهر ، ينشد الورد صعبا ، طيب الفوح ، طيب البوح ، أبيض^(٨٩)
واقراً كذلك هذه الأبيات من قصيدة بعنوان « أغوار » للشاعر اللبناني « صلاح
الأسير » :

تمرّين بي ، أين طيب الهوى العتيق ، ساءلتك لا تكذبي
على مقلتيك من الأمس جرح أبح ، ونجوى غرام صبي
فلو كان لي منك وهم الذي أود ، قنعت ولم أرغب
أعيش وحيداً على شاطئ توشّح بالهاجس المخصب
يلونه الفجر بالأخضر الرحيب وبالأزرق الأرحب
ويشدوله الحلم أغنية الله مرود بجو الوجود الغبي
أراني عليه أسير إلى الله في فكرة بعد لم تعشب
يرفّ به الموج يلوى عليه ، ويرتد دون الحفيف الأبي
ويغرق في الشمس أعمق غوراً من الشمس في جوها المتعب
فألقى بنفسى احتضار الضياء الكئيب على راحة المغرب^(٩٠)

فالجرح الأبح ، والشاطئ المتوشح بالهاجس ، والأخضر الرحيب والأزرق الأرحب
والفكرة التي لم تعشب ، والحفيف الأبي ، جميعها تشكيلات وصفية غريبة ، ولكنها ترتبط
بسبب من نفس الشاعر الذي يعيش رهين عزلة تعانقها هواجس وذكريات ملونة ، كما
تعانق الأمواج رمال الشاطئ ، لتنحسر بعد قليل وقد تركت في نفسه ما يتركه احتضار
الضياء ساعة الغروب من كآبة وشجن ، وهو لذلك لا يجد حرجاً في وصف الجرح بالبحّة
باعتباره صدى باهتا لذكرى قديمة ، ووصف الشاطئ بتوشح الهواجس يوحى بأن هذا
الشاطئ ليس سوى نفس الشاعر التي تحف بها الأوهام حفيفاً أبيّاً ، وهو أبيض لأن أوهامه
أوهام مثالية تراود الخاطرة الشعرية وهي ما تزال في طور التكون ، لم تعشب بعد ولم
تكتمل .

٥ - والحق أن مقدرة الكاتب على الإحساس باللغة تظهر في استعماله للصفات إن

(٨٩) المجلدية : ص ٥٦ - ٦٢ .

(٩٠) صلاح الأسير : أغوار - الأديب - الجزء التاسع من السنة الأولى ص ٤٨ .

قسطاً وإن إسرافاً ، ومواضع هذه الصفات أيضاً أمر بالغ الأهمية ، غير أن الوقوف بالقضية عند هذا الحد لا يكشف كل جوانبها ، لأن قضية الأداء الرمزي كانت قضية اللغة الشعرية بعام ، إذ كانت اللغة بدلالاتها الوضعية المحدودة ، وتعبيراتها التي أطفأ التداول ما فيها من إحياء ، قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة ، أو عن « تجسيم ما يتحرك خلف الحواس » كما يقول « بيتس »^(٩١) ، ومن ثم اتجه الرمزيون إلى استغلال قيمها الإيحائية في الأصوات والكلمات والجمل ، وهي غاية لم تكن لتدرك دون المساس بالتركيب اللغوي في الصورة الشعرية ، « إذ لم يكونوا بصدد جمع الكلمات وفقاً للمنطق لكي يحققوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه ، وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس ، لكي يبرزوا خاطراً أدركه الشاعر وحده »^(٩٢) ، ومن هنا كان إسقاطهم لبعض الروابط الأسلوبية لأنها وسائل إيضاح وتفسير ، واكتفاءهم من الجملة بمراكز الإحياء فيها ، وتقديمهم وتأخيرهم لبعض عناصرها على نحو تبدل فيه الكلمات وكأنها نثرت نثراً عفويّاً على حين أنها تخضع لوعى دقيق .

وقد كانت هذه النظرة أساساً بنى عليه شعراؤنا محاولاتهم في تصفية الصورة الشعرية ، وهز صلابة إطارها اللغوي ، ورد الكلمة بالمزج والتركيب إلى كيائها العفوي الأول ، الذي فقدته بكثرة الاستعمال ، وهم في هذا يلجأون إلى إحياء الألفاظ والأساليب المهجورة ، وصياغتها بما يوائم الحس اللغوي والفنى للشاعر ، وهو ما يدعوه بشر فارس « بارتجال اللغة » : « على الشاعر الحديث أن يصوغ عبارته على حسب ما يستأنس حسه اللغوي بفيض هاجسه ، فذلك تعبيره . ومن هنا عظمة أبي العلاء ودانتى وجوته وبودلير وتاجور . ولم يغيب الأمر أو بعضه عن نقاد العرب ، أفلا تراه يمدحون الشاعر بابتكاراته اللفظية ؟ » .

وربما ذهب الشاعر في الاستقلال اللفظي حتى أنه يجدد الكلمات ويولد التعبيرات فيفجأ ويحير ، ذلك شأن شكسبير وفاليري ، وشأن نثر ممن حدث قلبه من رواد الصوفية ، إن شئت . وقد يرتجل الشاعر لغته فيسبح في ملكوت كلمته ، ذلك ما ابتدعه

Tindall, The Literary Symbol, p. 253.

(٩١)

(٩٢) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ترجمة دكتور محمود قاسم ص ٤٦٧ .

أعجوبة المائة الماضية : رامبو الفرنسي ، فلف لفه شعراء ما وراء الواقع وأنشأوا أداءهم لإنشاء ، نريد اليوم شاعراً يحوك ، ويوشى على نحو يخيل إليك أنه غريب ، وما هو والله بغريب ، ولكنه جار على غير مثال موقوف .

وقد تستوحش أذن لأنك تعودت سماع ما ألفت ، فإذا كنت مستطرف الحس مستطلع الفكر أنست وتمتعت ، وقد فطنت إلى أن الشاعر هيهات أن يكون عبد ما قيل ، وأن ليس له أن يسقيك خمره في كوب غيره ^(٩٣) .

والواقع أن ما يريده الشاعر « بارتجال اللغة » ليس واضحاً تماماً ، لأنه إن كان يقصد الاختراع في المتن اللغوي ذاته — وهو طريق غير مأمون — فتلك غاية لم يعن بها الرميون قدر ما عنوا باحياء الكلمات المهجورة والأساليب غير المستعملة ، وإن كان يقصد إلى تعطيل الدلالة الوضعية للكلمة وربطها بدلالة رمزية تابعة من وقعها الصوتي وبيئتها الأسلوبية ، فإن الارتجال هنا ينبغي أن يكون مفهوماً بمعناه الخاص ، أى باعتباره استنباطاً للقيمة الإيحائية التي تعطيها الكلمة داخل سياق لغوي معين ، وفي شعر « بشر فارس » نفسه ما يؤكد هذا الفهم ، لأنه — على سبيل المثال — حين يقول :

أرخ عزم الوتر في خريف حذر
صفرة في الشجر علمتى الخطرا ^(٩٤)

لا يستعمل الوتر بمعناه المؤلف ، لأن الوتر لا عزم له حتى يرخى ، وبالمثل لا يدل الخريف وصفرة الشجر على ما يدلان عليه وضعاً ، لأن الخريف لا يحذر ، وصفرة الشجر لا تنذر بالخطر ، فالكلمات مستمدة من المتن اللغوي الموجود بالفعل ، وكل ما فيها من ارتجال — إذا صح أن يعد ارتجالاً — هو معانيها الرمزية التي اكتسبتها من خلال الصورة والقصيدة بعامة ، فالوتر هو الشاعر نفسه وقد أحس بنذير الخطر في شيخوخة تنال من مشاعره وطموحه إلى المثال ما تناله صفرة الخريف من أوراق الشجر الخضراء .

ويقترن بتعطيل الدلالة الوضعية في الألفاظ المستعملة ، وسائل أخرى يقصد بها الشاعر إلى الإفادة من الإيحاء التلقائي في الألفاظ والتراكيب غير المطروقة بغية الخروج من

(٩٣) بشر فارس : لفظ الشاعر — مقال بمجلة الأديب — الجزء العاشر — السنة الثالثة (١٩٤٤) ص ٥ .

(٩٤) من قصيدته : إلى عواد — الأديب — الجزء الخامس من السنة الرابعة ص ٢٩ .

تلك القوالب التعبيرية التي ركت مفاداتها على مدار الأيام ، وهو ما ندعوه « بالاحياء اللغوى » ينعطف فيه قاموس الشعر تجاه التراث يستمد منه ويغنى به ، وأبرز ما يتجلى ذلك فى التجاء الشاعر إلى لغة قد تكون غريبة على أذن القارئ العصرى — طالع هذه النماذج التى تكثر نظائرها فى شعر « سعيد عقل » :

وتجلى بالفلّ ، والآس ، والسوسن من قمة إلى حيزوم
فى هويناه مسح رب على الأرض ، وفى الهيزلى انفرط نجوم
(قدموس)

* * *

وثغرك لى فلة الفل باتت يتيمة ذاك الشذا المانع
(رندلى)

* * *

ساعة وانفلتت ! ما نجد ؟ ما شم العرار
(رندلى)

* * *

تسجلنى ، هَذَاذِيكَ ، بالنّهوند، وردى لىالى بيض الصور
(رندلى) (٩٥)

ثم هذه الأبيات من قصيدة « لبدر شاكر السياب » بعنوان « مريثة الآلهة » :

وكم أله التمر التهامى معشر لما ليس يحيا دونه الناس راع
فلما شكا بعد الأثافي قديرها وضنت على الشدق الحفى المراضع
كفى كل ثغر كان يدعوه جوعه إله أحاطته المدى والأصابع

ألا تلاحظ اتكاء الشاعرين على كلمات تخلى عنها الاستعمال اللغوى منذ أمد بعيد ، كالحيزوم ، والهيزلى ، والمانع ، ونجد ، والعرار ، وهذاذيك والأثافي ؟ ثم ألا تلاحظ عناية

(٩٥) انظر قدموس ص ٢٢ ، ورندلى صفحات ٢٦ ، ٤٥ ، ٥١ . والحيزوم : وسط الصدر وما يضم عليه الحزام من الإنسان . والهيزلى : من هوذلى فى مشيه هوذلة أسرع . والمانع من كل شئ البالغ فى الجودة الغاية . والعرار نبت برى طيب الريح . وهذاذيك : أى هذا بعد هذا ، وهو من هذا الشئ بهذه هذا وهذاذا قطعه سريعاً .

الأخير خاصة بألفاظ قليلة التداول في المتن الشعري الحديث « كالتمر التهامي » و « الشدق الحنى » ؟ إن الاعتقاد بأن مثل هذه الألفاظ ترد على قلم شاعر « كالسياب » وروداً عفويّاً فيه إغفال لأهم جانب فني في تلك الظاهرة، وهو قصد الشاعر بها إلى استشارة مناخ الماضي وتحريك صورته في نفس القارئ، فالتمر التهامي والأثافي والقدر والمراضع لا تشير إلى معانيها فحسب، بل تثير شتيتا من العلاقات والظلال التاريخية المرتبطة بها، وهي بذلك لا تؤدي وظيفة دلالية بل وظيفة صورية إيحائية، وكأن « السياب » بذلك يبغي أن يسترد للشاعر مكانه القديم في الجماعة يوم كان يقوم بدور الفنان والحكيم معاً، أو كأنه يشير إلى وحدة الحضارة البشرية على تعدد أشكالها ومراحلها، إذ هي في جميع الحالات حضارة « الجميع والجميع » أو حضارة أرباب المال والمحرمين منه، يستوى في ذلك من قدسوا « التمر » قديماً ومن ألهوا المادة حديثاً^(٩٦).

والواقع أن توظيف التراث اللغوي بهذا المعنى الأخير خاصة يكاد ينفرد بها « السياب » وأقرانه من الرعيل الجديد، وهي تتجاوز ما نعهدده عند « سعيد عقل » من الالتجاء إلى المأثور اللغوي ترفعاً عن الابتذال في اللغة المستعملة ونشدانا لإشعاع الكلمة البكر. وتستطيع أن ترجع إلى إحدى قصائد « أنشودة المطر » - من رؤيا فوكاي^(٩٧) - ل ترى كيف يستمد الأول من الإطار اللغوي الموروث نبرة حكمية تفضح زيف الإنسانية وفسادها، بل أكثر من هذا، قد تحس أحياناً بانتماء تراكيبه انتماءً فعلياً إلى نماذج معينة في التراث العربي، وكأنه يتحدث بلسان أجداده إذ يقول عن الذهب - إله العصر :

جزى أمّه الأرض التي من عروقها ربا واغتذى في جوفها وهو هاجع
بشّر الذي يُجزى به شرّ من غدا وأروى، ويُجزاه العدو المنازع^(٩٨)

ألا يذكر هذا التركيب بنماذج التقديم والتأخير الشهيرة في كتب التراث، ثم ألا تلاحظ أن إسراف الشاعر في الخضوع لمنطق التركيب التراثي قد انزلق به إلى تعقيد لفظي يكاد يكتّم بوح الصورة الشعرية ؟

(٩٦) انظر هذه القصيدة بكاملها - أنشودة المطر ص ٤١ وما بعدها، وهي في جملتها لا تخرج عن هذا التفسير الذي قدمناه.

(٩٧) انظر من هذه القصيدة بخاصة المقطوعتين الثانية والثالثة - المصدر السابق ص ٤٩ وما بعدها.

(٩٨) المصدر السابق ص ٤٤.

على أن تخطي القوالب التركيبية المألوفة لم تكن غايته إثارة مناخ الماضي أو الترفع عن الابتذال وحسب ، بل كان - في أهم جوانبه - رغبة في جعل السياق اللغوي صورة من احساسات الشاعر وأفكاره ، وفي تلك الحالة قد يقدم الشاعر عنصراً من عناصر الحملة لم يعهد تقديمه ، لأنه أسبق وروداً في مجرى الشعور ، وقد يفصل بين متلازمين لا يقر منطق الفكر الواضح الفصل بينهما ، لأن حركة النفس من التعقيد والاضطراب بحيث لا تطابق مطابقة ضرورية حركة الأنماط اللغوية المألوفة ، فقارئ هذا البيت لسعيد عقل :
وتغنى الحادى بحسنا ، حلم الأرض ، مدت له ، ففر ، يداها^(٩٩)

قد يدهش لهذا الفصل بين طرفي الحملة اللغوية ، غير أن اقتران واقعي « المد » و « الفرار » في ذهن الشاعر وما يخلقه اقترانهما في الصورة الشعرية من حركة وحياة هو الذي أملى هذا التركيب ، وأمثاله كثير في نتاج الشاعر ، وإن لاحظنا أحياناً أن تصرفه في أسلوب الصورة قد يكون لمحض الاستطراف وإضفاء ظل من الجدة الشكلية على معنى هو بطبيعته عادي أو مطروق^(١٠٠) .

ويتصل بهذا موقف آخر لبعض شعرائنا الذين حاولوا الرمزية أو تأثروا بها ، وهو موقفهم من ركافة التعابير الوصفية التي استهلكها الاستعمال أو كاد ، وقد سبق أن رأينا طرفاً من جهودهم للتغلب على هذه الوسواس التي « ينصبها الأدب اليابس في وجه استقلال القلم » على حد تعبير « بشر فارس »^(١٠١) ، وذلك باستمداد الأوصاف من مجالات غير مجالات الموصوفات ، وقرن البعيد بالبعيد . غير أن هذا لم يمنعهم من اللجوء إلى بعض الوسائل الأسلوبية الأخرى لتحقيق الغاية نفسها ، ومن ذلك أن يتبادل الموصوف والوصف ، أو أن يضاف ثانيهما إلى أولهما بعد تقديمه عليه ، مع ما يتركه ذلك في نفس المتلقي من شعور بالدهشة ، مبعثه عدم ورود التركيب بالصورة التي كان يتوقعها حين يقرأ لسعيد

(٩٩) المجدية ص ٥٧ .

(١٠٠) اقرأ مثلاً قوله :

أعينيك تأني وخطر يفرش الضوء على التل القمر ؟

(رندل ص ١١)

لك جسم - يا بيلسان استند - لافح سري

(رندل ص ٧٤)

(١٠١) مقدمة مفرق الطريق - ملحق المقتطف - مارس سنة ١٩٣٨ م .

عقل « الساهيات النجوم » و « الأوتى العصور » و « الخفايا الأحاجي » بدلا من « النجوم الساهيات » و « العصور الأوتى » و « الأحاجي الخفايا »^(١٠٢) ، أو يقرأ لصالح لبكى من « أرجوحة القمر » :

فمالكِ ياعسين لم تهجعي لقد تعب الليل مما يعي
فصعد في السهل أنفاسه وأخنى على الجبل الأصلع
وأغمض عينيه مستأنسا بلحن من القاتم المفزع
ينوح بعيداً ويشكو جوى ويبكى على هادئ الأربع^(١٠٣)

فهو في وصفه للحن بأنه « قاتم » ينزع إلى ما يدعى رمزياً بتجاوب الحواس وتراسلها، ولكنه تجنبنا للابتذال في الاستعمال العادي للنعته لجأ إلى وسيلة أدائية أخرى هي « من » التي تقدمت الوصف ، وبها اكتسب نوعاً من العموم بحيث أضحي المنعوت فرعاً منه ، أما البيت الأخير فيتحرى ما أشرنا إليه من إضافة الوصف إلى الموصوف - « هادئ الأربع » - بدلا من إلحاقه به . وإذا كان من شأن الوصف أن يتبع الموصوف فيخصصه ويحصر مدلوله ، فإن استخدامه باحدى الطرق السابقة كفيل بأن يضفي عليه بعض الرحابة والسعة . وتستطيع أن تظفر ببعض نماذج هذه الظاهرة في شعر بشر فارس^(١٠٤) ، كما تستطيع

(١٠٢) هذه التمايز مقتطفة من نماذج عديدة له ، فهو يقول في « رندل » ص ٣٥ :

نهم مع الساهيات النجوم ويندى بنا الأفق الأقمر

وفي قدموس ص ٢٤ :

جاء قدموس بالكتابة للغرب وبالعلم للاوتى العصور

وفي قدموس كذلك ص ٣٦ :

تقحمون المجهول من ساحة الفكر وتلهون بالخفايا الاحاجي

وفي المجديلية ص ٥٤ :

عرف الناس نشوة الحب في ندمان جسم مخضوضر الذات

في الأبيات الثلاثة الأولى يتبادل الوصف والموصوف ، وفي البيت الأخير يضاف، إليه بعد تقديمه عليه .

(١٠٣) النص منقول عن لبنان الشاعر ص ٦ - ٧ وتحلو المقارنة بينه وبين أديب مظهر في قصيدته

« نشيد السكون » ففي كليهما احساس بنسبات الليل وكأنها أنفاس تصاعد ، وفي كليهما شعور بسكونه وكأنه نغم قاتم ، هذا و « نشيد السكون » أسبق زمنا - انظر الفصل الثاني من الباب الأول في هذه الدراسة .

(١٠٤) انظر مثلاً قصيدته « غبطة » - من الشعر المنتثور - وفيها ترد تلك الصورة :

الشمس التي تنافسك بحلم مجدتك ، لأنها كشفت جسارتك الساذجة ، فلقفها ظمأى ، وهو يغترف

شيئاً من قدسانية جزعك ، وراء الدوار الذي يلف زمرد بصرك المشيع فتوة « فترى كيف يجرد الصفة ويضيفها إلى الموصوف ، فيقول « قدسانية الجزع » و « زمرد البصر » بدلا من الجزع المقدس والبصر الزمردى .

أن تلمح بعض آثارها عند من أسميناهم بشعراء التعبير الرمزي وبخاصة محمود حسن إسماعيل^(١٠٥) ، وفي كلتا الحالتين لا تتعدى الظاهرة نطاق الرغبة العامة في تخطي التعابير المطروقة ، بل لقد سرت عدواها إلى شعراء الشباب الذين أضافوا إلى قاموس الوصف الشعري مثل هذا التركيب الذي لا تكمن غرابته في مفرداته قدر ما تكمن في الوضع الجديد الذي ظهرت به هذه المفردات :

يا جواداً راكضاً يعدو على جسمي الطريح
يا جواداً ساحقاً عيني بالصخر السنابك
رابطاً بالأربع الأرجل قلبي
فإذا بالنبض نقر للدراك
وإذا بالنار دربي^(١٠٦) .

« فالصخر » و « السنابك » و « الأربع » و « الأرجل » مفردات مألوقة تماماً ، وكل ما حدث أن الشاعر قدم ما ينتظر القارئ أن يكون أخيراً وأخر ما من شأنه أن يتقدم ، ربما لأن السنابك والأرجل لا تهمه في ذاتها قدر ما تهمه كثرتها ووطأتها التي تشبه وطأة الصخر ، وقد أدى هذا إلى إضفاء مسحة من الغرابة على تركيب الصورة ، لا لغرابة عناصرها ، بل لغرابة البيئة التي وجدت فيها هذه العناصر ، فلكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها ، كما أن « بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره ، ولذلك يلزمه لكي يغير من صفاته أن يوجد في ظروف أكثر غرابة »^(١٠٧) .

وبعث الحياة في التركيب الشعري وجعله مسامتا لجرى النفس لا يقتضي من الشاعر أن يتصرف فيه باحياء المهجور وتحريك علاقات الحملة اللغوية بالتقدم والتأخير فقط ، بل يقتضي منه كذلك تصفية الأسلوب وتكثيفه بحذف الفضول والحشو ، والاستغناء عن التفاصيل الموضحة ، وبعض أدوات الربط والاستفهام والتشبيه ، « حتى إذا رجع

(١٠٥) شواهد هذه الظاهرة في شعره عديدة - انظر صفحات ٤٤ ، ٤٥ ، ٦٠ ، من ديوانه « أغاني الكوخ » حيث يتطالع له أمثال هذه التعابير : العاشق البلبل ، ومغنى الطير ، وساجي الأحلام ، بدلا من البلبل العاشق والطير المغنى والأحلام الساجية .

(١٠٦) بدر شاكر السياب - انشودة المطر ص ١١٧ - ١١٨ .

(١٠٧) أ. أ. رتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٠ - ١٩١ .

القارىء عن الحس الظاهر إلى الحس الباطن — كما يقول بشر فارس — تجلى له ما وراء الباطن فتدرك بذلك غاية الأدب العالى ، ومدارها أن يجعل المنشئ القارىء يشاطره فنه» ، ومن هنا لا نعجب حين يتخلص «صلاح لبكى» من بعض الروابط الأسلوبية اعتماداً على تقديرها في نفس القارىء — في مثل قوله :

ليت لى أستوعب النغمة في الضوء البليل
وأملئ العين بالألوان من كل أصيل
وأشم الطيب حتى أنتهى طيب التلول^(١٠٨) .

فهو يضمن « أن » قبل الفعل في البيت الأول ، كما يحذف حرف الجر — إلى — في البيت الأخير . أما « سعيد عقل » فكثيراً ما يطرح الاستفهام دون أداة ، ودون إجابة كذلك ، اتكاء على جهد المتلقى الذى يكتشف بحده ما بين السطور ، ويهيىء بخياله ما عسى أن يكون الشاعر قد أوجز من مقدمات ونتائج يلوح بها ولا يصرح :
في نجمنا أنت ، وفي مدعى أشواقنا ، أم في كذاب الوعود ؟
كنت بيالى فاشتتمت الشذا فيه ، ترى كنت يبال الورود ؟
سكنائك في الظن ، وهذى الدنى تلهفُ باك ، وقلبٌ حسود
وتدعيك الأرض دعوى صدى إلى الهوى ضم السراب الكؤود !^(١٠٩)

فهو لا يقدم للصورة بما يكشف ملامح تلك الحبيبة المنشودة ، وهو يلقي الاستفهام دون أداة ، ثم يدعه معلقاً بلا إجابة ، وهو فوق ذلك يتخلص من الحمل التعليلية والتفسيرية بغية تكثيف التعبير وجعله أكثر تساوياً مع الجوهر أو الحالة الشعرية . ولعل أبرز آثار هذه النظرة فيما يتعلق بتشكيل الصورة الرمزية ، هو ما ترتب عليها من تصفية أسلوب التشبيه بحذف فواصله^(١١٠) ، بغية توحيد المشبه بالمشبه به ، فمن المعلوم أن التشبيه في الأصل معادلة بين طرفين تقوم على المقابلة والاستنتاج ، وأدواته في جملتها أدوات وعى وتعقل ووضوح وتقدير ، وهى تقرب بين الطرفين لكنها لا توحدهما ،

(١٠٨) مواعيد ص ١٦ .

(١٠٩) رندى ص ٨١ - ٨٢ .

(١١٠) راجع في هذا الصدد مقالا لايلىا الحاوى بعنوان « العقل في الشعر » مجلة الآداب — ديسمبر سنة ١٩٦٢ ، ثم انظر : صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص : ١٥٨ - ١٨٦ — وانظر أنطون كرم : الرمزية ص : ١٦١ .

ولا تتيح للشاعر ذلك الاستغراق العميق بالأشياء ، حيث يتجاوز القياس العقلي إلى الحدس النفسى ، ثم إلى الرؤيا التى تقبض على وحدة الموجودات فى عالم الشعور البكر قبل أن تتوزع وتتفرق ، ومن أجل هذا أهمل كثير من الرمزيين تلك الفواصل التشبيهية ، ومن أجل هذا أيضاً تخلى عنها - أحياناً - بعض شعرائنا ممن حاولوا الرمزية أو تأثروا بها ، إذ رأوا فيها أدوات فكر ووعى واستدلال ، إن صلحت للتعبير عن العالم الخارجى : عالم المنطق والعقل والعلم ، فإنها قاصرة عن تلك الرؤى النفسية التى تحيا فى عالم الذات حيث تمحى الحدود بين الروح والمادة ، والداخل والخارج . أكان ممكناً أن يعبر « صلاح لبكى » عن فرط إحساسه بذلك الضوء النفسى الذى بعثه الحب فيه لو أنه حرص على أداة التشبيه فى تلك الصورة :

أَمَات ذَاكَ الْحُب ، مَاتَ الَّذِى سَلَسَلَ نَفْسِي فَجَرَ شَعْرَ طَلِيق ؟ (١١١)

أو هل كان بوسع « سعيد عقل » أن يوحى بذلك الجمال المستحيل الذى تتشبع به المجادلة ، والذى تحول إلى فكرة أو كاد ، لو أنه أبقى على المعادلة التشبيهية فى قوله :

نزهة للعيون ، تغوى به وهما ، وتنهّد دونه إعياء

وقوله :

وتلوّت فى مهدها فكرة بيضاء مخضوبة بوهج ولذة ؟ (١١٢)

إن تصفية الصورة من فواصل التشبيه على هذا النحو ، وتحويل المشبه به إلى حال من المشبه ، يوحى بأن المشبه - وهو فى وجه الشبه أضعف - قوى حتى صار هو المشبه به ، وبذلك يرقى التشبيه إلى مستوى الرمز ، لأن وحدة المشبه والمشبه به لا تدل على المشبه دلالة مباشرة ، وإنما توحى به وتوهم إليه - اقرأ قوله عن « الصدى البعيد » رمز الحنين الدائم إلى الحقيقة المطلقة :

أحب على مسمعى صدى مات فى أضلعى

هفا من سحيق المدى رضى ، أبيض البرقع

(١١١) مواعيد ص ٦٩ .

(١١٢) المجادلة ص ٤٤ ، ٤٩ . وانظر نماذج أخرى لتلك الظاهرة فى المصدر ذاته - ص ٦٧ ، ٦٩ .

وأطلع أول حب ، وراح ، ولم يرجع^(١١٣)

فتشعر أن ما بين المحسوسات من علاقات تشبيهية ظاهرة لم يعد يهم الشاعر ، لأن ما يعنيه هو وقع الشيء وليس الشيء في ذاته ، فالمألوف أن يلتبس للصوت العذب مشبهاً به من مجال المسموعات كذلك كالألحان وما مائلها ، ولكن لأن أثر مثل هذا التشبيه يدور في نطاق الحاسة السمعية لا يتعداها ، ولأن « للصدى » في وجدان الشاعر قيمة معنوية-لا صوتية ، فقد أثر أن يشبهه بالرضى من حيث ما يثيره في النفس من طمأنينة وارتياح . ويدل تخلصه من فاصلة التشبيه على أن « الرضى » ليس معنى مضافاً إلى الصورة لإيضاح قيمة الصوت ، بل إنه الصوت ذاته وقد تحول إلى شعور ، كما تشير معنوية المشبه به في هذا النموذج وسوابقه إلى أن التشبيه الرمزي يتجاوز ما هو معهود من إيضاح المعقول بالمحسوس إلى تجريد المحسوس وتحويله إلى فكرة محضة .

إلى هنا يبدو واضحاً أن تجديد شعرائنا في تركيب الصورة الشعرية ظل داخل الإطار العام لما تبيحه اللغة ، ولم يخرج على ما هو مقرر من أصولها وقواعدها ، وتلك غاية كل شعر أصيل : أن يطور اللغة بقدر ما يستلهم روحها ، وأن يظهر من طاقاتها الإيحائية والتعبيرية ما كان كامناً ، وما يبدو لأول وهلة غريباً ، وما هو بغريب ، ولكنه جار على غير الشائع والمطروق .

غير أن هذه الحقيقة لا تبرز سوى جانب واحد من جانبي القضية ، لأن شأن المحاولات الأدبية في بدايتها أن تلتبس ببعض أوجه الشطط ، وقد يفضى بها هذا إلى مزلق لم تكن لتفضى إليها لو وجدت عوناً وتوجيهاً من النقاد والدارسين ، وأوضح الأمثلة على ذلك أن ما كان في الأصل وسيلة إلى تنقية الصورة الشعرية من شوائب الابتذال ، واستغلال قيمها الإيحائية ألفاظاً وتراكيب ، قد أدى في النهاية إلى بعض الأساليب التي تصدم الحس اللغوي ، والتي لا يفضى شدوذاها إلى نتيجة فنية تذكر ، ومن ذلك تأخير مفهوم الضمير بغية خلق جو من الغموض اللفظي في مثل هذه الصور :

آن تظن بكّرت على التلال الشمس

أقول قد فتحت الشباك .

(قصيدة « حب » لسعيد عقل)

* * *

أقول قد نزعته الرداء

عن قطعتي ضياء .

(قصيدة « حب » لسعيد عقل)

حقاً أنا أهواك يا قمر ؟

عفوك لا أدري . . .

عنى أنا كتمته سرى

(حقاً أنا أهواك ؟ لسعيد عقل)

* * *

أخبرتها ، أخبرتها النجوم

أنك لى .

(نلارا تلهو . للشاعر نفسه) (١١٤)

ومع التجاوز عن شذوذ تلك التراكيب — وهو فى ذاته مزلق خطير — ماذا أفادت الصورة من تقديم الضمير على هذا النحو ؟ وأى فارق بينها وبين ما لو قال « قد فتحت الشباك » و « نزع الرداء وكتمت سرى » و « أخبرت النجوم » ؟ اللهم إلا إذا كان مجرد الخروج على القاعدة هدفاً فى حد ذاته ، وهو أمر لم يقل به حتى أكثر دعاة الرمز تحمراً . لأن هذا عندهم كان يخضع لمنطق النفس لا لشهوة الإغراب المحضة أو التعبير اللفظى غير المنتج .

ومزلق أسلوبى آخر فتح به « سعيد عقل » على الشعر العربى المعاصر طريقاً عرفنا بدايته ولا يمكن التكهن بنهاياته ، فن الأصول اللغوية التى يستشعرها من له أدنى مراس بالأسلوب العربى أن « ال » لا توصل بسوى الصفات الصريحة ، وأن غير ذلك من الأساليب الشاذة لا يصلح أن يكون نموذجاً يحتذى الشاعر ويحاكيه (١١٥) ، ولكن « سعيد عقل » لا يجد حرجاً فى أن يصلها « بالفعل » ، وبالفعل الماضى على التخصيص ، هكذا :

(١١٤) النماذج من ديوانه « أجمل منك ؟ لا » ص ٢٠ ، ٢٢ ، ٧٨ ، ٩٦ .

(١١٥) جاء فى شرح الاشمونى على ألفية ابن مالك (ج ١ طبعة دار احياء الكتب العربية ص ١٦٤ -

١٦٥) : وكونها أى صلة آل بمعرب الأفعال وهو المضارع قل — من ذلك قوله : ما أنت بالحكم الترضى حكومته ولا الأصيل ولا ذى الرأى والجدل ، وهو مخصوص عند الجمهور بالضرورة . فإذا كان هذا أمر الأفعال المضارعة ، وهى أقرب الأفعال إلى الصفات ، فما بالك بالأفعال الماضية . وقد سبق أن أشارت الناقدة =

باركتك اليد الأهلّت على الجذب عطاء، فخلت العطل حالي
السخت أول الزمان على خصب بسلامي بالغيث المحراث. (١١٦)

(قدموس)

الدرج الرنا إلى عهداً
والكاد لي يشهق من دلال
يقول : جنّ أو أشدّ
عليك بالأزهر والظلال

(درج) (١١٧)

فترى كيف تدخل أل على الأفعال « أهل » و « سخا » و « رنا » و « كاد »، وليست هذه نماذج فريدة في شعره ، لأن نظائرها تتكرر في نتاجه على اختلاف أطواره الزمنية ، فهي ملحوظة في مسرحيته الشعرية « قدموس » (سنة ١٩٤٤م) كما أنها ملحوظة في آخر دواوينه « أجمل منك ؟ لا » (سنة ١٩٦٠م) ، ولا ريب أن كثرتها وامتدادها يخرجان بها عن نطاق الخطأ العابر إلى الظاهرة المقصودة ، التي لا تؤدي — كما رأينا — وظيفة فنية خاصة ، والتي تكمن خطورتها في أنها وضعت أمام ناشئة الشعراء مثالا شائها لوسائل التجديد في التركيب الشعري .

إن هناك حساً لغوياً يكتسب من مخالطة التراث القومي وتمثله ، وهذا الحس هو أداة الشاعر في تطوير لغته ، ولكنه في الوقت نفسه سلطة غير منظورة توجهه بما لا يخرج عن روح اللغة وذوقها الأصيل ، وأهون أنماط التجديد ما يחדش ذوق اللغة دون غاية فنية ، لأنه في تلك الحالة يخون الحس اللغوي والشعري معاً .

= نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر ط ٢ ص ٢٩١ وما بعدها) إلى خطورة هذه الظاهرة في شعر الناشئة ، وأغلب الظن أنها لم تصادف تلك النماذج التي كتبها سعيد عقل . فهو يتحمل — دون ريب — كبر بداية هذه الظاهرة ، وعلى دربه سارت المدرسة البنائية الحديثة .

(١١٦) ص ٢٤ .

(١١٧) أجمل منك ؟ لا — ص ٩٤ — ٩٥ .

٣ - موسيقى الشعر العربى المعاصر

من أبرز آثار النظرية الرمزية عنايتها بتحقيق الوضع الموسيقى الأمثل للتعبير الشعرى ، سواء باستغلال الإيحاءات الصوتية فى الألفاظ مفردة ومركبة ، أو بتخطى الأوزان التقليدية ، لأنها تكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها بغية مطابقة هذه الأنماط الموسيقية الثابتة .

وعلى أيدي الرمزيين لم يعد الشعر يحاول منافسة الفنون التشكيلية كما كان الحال فى زمن الشعر البرناسى ، بل أصبح ينافس الموسيقى ، كما لم يعد الشاعر نفسه معنيا بالتعبير عن المظاهر الرائعة أو الشكلية للحقيقة الخارجية ، بل بالعثور على « النغمة الموسيقية المطابقة لكل خفقة من خفقات روحه » على حد تعبير لانسون^(١١٨) .

وموسيقى الشعر بهذا المعنى لا تنحصر فقط فى نظام المقاطع والحركات والسكنات الذى يتكرر بعينه من بيت إلى آخر ، بل تتعدى ذلك إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين ، فالموسيقى خارجية وداخلية ، وإذا كان العروض يحكم الأولى ، فإن الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين ، « فليس الوزن - كما تقول اليزايث درو - إلا عنصراً واحداً من عناصر الجرس ، ولا يمثل النظام الوزنى فى نفسه إلا الإطار الآلى أو العرفى الذى يستطيع الشاعر فى داخله أو بارتسامه له أن ينمى الحركة الشعرية ، وينصب العرف المأثور زخرفة من المؤثرات الصوتية المتكررة التى تتمتع الأذن ، ولكن إذا لم تؤد القصيدة شيئاً سوى تكرار هذه المؤثرات فى رتابة دائمة ، فإن النتيجة ستكون مجرد خلق شيء يثير الضجر والملل . إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هى الأساس ، أو القاعدة التى يتباعد منها ثم يعود إليها ، وهى عنصر فى حركة أكبر ، وتلك الحركة هى الإيقاع^(١١٩) » .

ومعنى هذا أن ثمة farkاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن meter وما يسمى بالإيقاع rhythm ، ولكى يتضح هذا fark ينبغى أولاً أن نميز بين الصوت باعتباره

(١١٨) لانسون - تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٦٨ .

(١١٩) اليزايث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٥٠ .

وحدة نوعية مستقلة ، والصوت باعتباره حدثاً ينطقه المتكلم بطريقة خاصة ، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة ، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو فتحة مثلاً أو ضمة أو لام أو باء ، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية relational ، أى إلى درجته علواً وانخفاضاً ، ومداه طولاً وقصراً ، ونبره قوة وضعفاً ، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة ، وتلك خصائص تلحظ فيها طريقة النطق بالصوت ، بالإضافة إلى السياق الوارد فيه^(١٢٠) .

فإذا روعي ترتيب هذه الخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة حصلنا بهذا على ما يسمى بالإيقاع ، فالإيقاع عبارة عن «تردد ظاهرة صوتية - بما في ذلك الصمت - على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة»^(١٢١) ، ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد تتكون صورة الوزن الشعري ، فالوزن هو الصورة الخاصة للإيقاع ، وكلاهما يقوم على التكرار من جانب الشاعر ، والتوقع من جانب المتلقي ، وعادة يكون هذا التوقع لا شعورياً ، لأن تتابع المقاطع على نحو خاص - سواء كانت هذه المقاطع أصواتاً أو صوراً للحركات الكلامية - يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره ، وهذا سر أهمية الوزن الشعري ، باعتباره استجابة لتزوع نفسى من قبل المتلقي ، أو لأنه كما يقول « كولردج » يحقق « زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة ، وفي الانتباه ، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر ، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة ، وإثارتها تارة أخرى وهكذا ، على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكه إدراكاً واضحاً في اللحظة الواحدة ، وإن كان الأثر الكلى الذي يولده كبيراً »^(١٢٢) .

وتختلف اللغات في نوع الوحدة التي تتخذها أساساً للإيقاع الشعري ، تبعاً لاختلاف طبيعتها الصوتية وظروف تطورها بعامة ، ففي الشعر الإنجليزي مثلاً يتولد الإيقاع من النبر Stress ، إذ فيها مقاطع تنطق منبورة وأخرى تنطق بلا نبر ، ومن تواليها معاً تتكون

(١٢٠) الخصائص الأولى عادة أساس التأثيرات الموسيقية musicality ، والنوع الثانى من الخصائص

قد يكون أساساً للإيقاع والوزن - انظر : A. Warren & Wellek, Theory of literature, p. 160.

وانظر كذلك الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٧٣ .

(١٢١) انظر الدكتور محمد مندور : في الأدب والنقد (ط ١) ص ١٨٠ - ١٨١ .

(١٢٢) أ. أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ص ١٨٨ ، ١٩٨ .

وحدة نغمية ينشأ عن تردها ما يدعى بالإيقاع . أمّا عروض الشعر الفرنسي فعروض مقطعي ، يعتمد على عدد المقاطع في البيت أكثر من اعتماده على نبرها ، والبحر الإسكندري فيه يتكون من اثني عشر مقطعاً مقسمة إلى أربع وحدات أو ثلاث ، كل وحدة من ثلاثة مقاطع أو أربعة ، ويأتي الإيقاع من نبر المقطع الأخير في كل تفعيلية أو وحدة^(١٢٣) .

أما في عروض الشعر العربي فيتولد الإيقاع من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص ، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت ومن تردها ينشأ الإيقاع ، ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري في القصيدة العربية .

والملاحظ أن عروض الشعر العربي إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات ما بين متحرك وساكن ، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق طبيعية تتعلق بنوع الصوت ذاته ، وفروق نسبية تتعلق بالطريقة التي ينطق بها والخصائص التي يكتسبها من السياق اللغوي ، هذه الفروق لم تراعى بما فيه الكفاية ، أو هي لم تراعى أصلاً رغم أهميتها ، ومن أجل هذا تساوت في نظر العروضيين وحدات إيقاعية غير متساوية في الحقيقة ، فمقطع « كقم » يعادل عروضياً مقطعاً « كنا » من « نام » ، فكل منهما سبب خفيف يتكون من متحرك وساكن أو شرطة ودائرة (— هـ) ، هذا مع التفاوت الكبير بين طبيعة كل من القاف والنون ، وكل من الميم الساكنة وحركة المد الطويلة ، بكل ما يترتب على هذا التفاوت من آثار فنية . إن ما يهم العروضي أن تتساوى التفاعيل في حظها من الحركات والسكنات ، وأن تتساوى الأبيات في نصيبها من التفاعيل ، أما نوع الصوت وبيئته وما عسى أن يترتب عليهما من اختلافات جوهرية بين صوتين كلاهما متحرك أو ساكن ، فعبء لا يتحمله العروضي ، أو لم يشأ أن يتحمله ، ربما لأنه أكثر انتماء إلى مجال الدراسة اللغوية . ونضيف أنه إذا كانت هذه الفروق موطن اهتمام اللغوي في جانبها الصوتي والبحث ، فهي كذلك موطن اهتمام الناقد الأدبي ، وهي أكثر أهمية بالنسبة لدارس الشعر الرمزي باعتبار ما تضيفه على الأسلوب من إيقاع داخلي منشأه تنوع الأصوات ، وانسجامها ، ونسبة تردها ، ومدى ارتفاعها وانخفاضها ، وطولها أو قصرها ، وشدة ما عليها من نبر

(١٢٣) انظر : د . محمد مندور : في الميزان الجديد (ط ١) ص ١٧٦ - ١٨١ .

Theory of literature, P. 168.

وكذلك :

أو ضعفه ، وتلك سمات يرجع بعضها - كدرجة الصوت ومداه طولاً أو قصراً وقوة نبره أو ضعفه - إلى طريقة الإنشاد الشعري وقدرة القارئ على تنعيم القصيدة بما يبرز إيقاعاتها ودلالاتها ، وهو أمر يختلف من قارئ لآخر ، كما يختلف باختلاف المواقف والمعاني الشعرية .

وللإنشاد بهذا الاعتبار أهمية خاصة في استغلال الطاقة الإيحائية لأصوات البيت الشعري ، وهو لا يتحقق بمجرد مراعاة التفاعيل في الوزن ، أو بإعطاء النبر حقه من الضغط ، بل لا بد مع هذا من النغمة الموسيقية ، أي تلوين الأسلوب تلويحاً صوتياً يختلف عند الاستفهام عنه عند التعجب أو عند الحمل الإخبارية التي يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث ، فتظل النغمة في صعود وهبوط ، مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط ، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوحى بانتهائه ، فإذا كان لم ينته بعد صعد الصوت وأشعر السامع بأن ثمة للمعنى بقية . صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مخففة من الغناء ، إذ لا توجد فيه طبقات صوتية محددة يجب التزامها عند القراءة ، ولكنه ما من شك في أن طبقة الصوت في القراءة الشعرية تتراوح علواً وانخفاضاً ، وهذا التلاعب بالطبقة جزء من فن الأداء الشعري لا يقل أهمية عن الأجزاء الأخرى التي تميز الشعر (١٢٤) .

اقرأ مثلاً هذين البيتين لسعيد عقل :

أرى المنتهى آنا من الدهر شارداً توقف عند الجفن يحيا ، ويلعب
له الله ! ما الحلم الذي عاش بعضه على شاطئ العينين ، فارتاح يطرب (١٢٥)

فلكى تستطيع استغلال الطاقة التنغيمية في أسلوب البيتين استغلالاً إيحائياً ، ينبغي أن تقرأ الجملة الخبرية في البيت الأول بنبرة هادئة ، وأن تشبع حركات المد في كلمات « المنتهى » و « آنا » و « شارداً » و « يحيا » ، حتى إذا انتهت إلى الجملة التعجبية في أول البيت الثاني صعد الصوت وامتد ليوائم ما فيها من شعور بالدهشة والغرابة ، وبعد سكتة بين هذه الجملة ولاحقتها يصعد الصوت مرة ثانية وتتوالى المقاطع دون فاصل ، حتى

(١٢٤) انظر : د. إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر (الطبعة الأولى - دار الفكرة - دون تاريخ)

ص ١٦٦ . وكذلك . ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٦ .

(١٢٥) من قصيدته « خمر العيون » - رنل ص ٧٢ .

ينتهي الأسلوب الاستفهامي وقد أشعر السامع بوجوب انتظار تنمة الفكرة في بقية الأبيات .
على أن استنباط الخصائص النغمية في القصيدة لا يتوقف فقط على جمال القراءة
الشعرية ، بل يرتبط كذلك بجمال الصياغة ، فهناك بعض القيم الصوتية - كنوع
الصوت ذاته ومدى انسجامه مع غيره ونسبة تردده - التي تعتمد أساساً على طاقة الشاعر ،
وعمق إحساسه بموسيقى الأصوات مفردة ومركبة ، وقدرته على ترتيبها بحيث توحى بالشعور
المراد إثارتها ، وهذه القيم ما يعيننا في هذا المقام .

(١) الإيحاء بالموسيقى الصوتية :

كثيراً ما عنى الأوروبيون بإيضاح أسرار الشعراء والكتاب اللغوية ، فتراهم يحصون
أنواع الأصوات المتحركة والساكنة في البيت من الشعر ، ويقيمون بينها نسباً يستخرجون
بفضلها ما يسمونه الانسجام الصوتي الذي ينشأ عن توزيع الأصوات المتحركة vowels ،
ثم انسجام المحاكاة الناجم عن مطابقة وقع الأصوات الساكنة consonants لإحساسنا
بالشيء الذي نتحدث عنه ، على نحو ما توحى السينات المتتابعة مثلاً بصفير الريح^(١٢٦) .
ومعلوم كذلك أن العرب قد فطنوا إلى وجود أفعال وأسماء أصوات ترتبط فيها المعاني
بوقع الأصوات ، وربط بعضهم - كالزحشرى - بين بعض الأصوات ومعانيها
بتقريره مثلاً أن الأفعال التي تبدأ بنون وفاء تفيد معنى المضى والنفاد^(١٢٧) ، كما ربط
ابن سينا في رسالته عن « أسباب حدوث الحروف » بين أصوات اللغة والأصوات الطبيعية ،
فالشين مثلاً في رأيه تسمع عن « نشيش الرطوبات ، وعن نفوذ الرطوبات في خلل
أجسام يابسة نفوذاً بقوة »^(١٢٨) ، أما انسجام الأصوات فقد درس العرب خصائصه
السلبية من نحو انتفاء التنافر والتعقيد تحت ما أسموه بعلم الفصاحة ، كما درسوا مخارج
الحروف وطرق النطق بها في علوم التجويد والقراءات ، بل وحاولوا استخلاص قانون صوتي
لفصاحة الكلمات على أساس تقارب هذه المخارج أو تباعدها - يقول السيوطي
في المزهري : قال ابن دريد في الجمهرة : اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت

(١٢٦) انظر : د . محمد مندور : في الميزان الجديد ص ١٤٥ .

(١٢٧) انظر : د محمد مندور : في الأدب والنقد (ط ١ سنة ١٩٤٩ م) ص ٢٦ - ٢٧ .

(١٢٨) من آراء ابن سينا في رسالته المشار إليها - انظر . د : إبراهيم أنيس : أصوات اللغة عند ابن سينا

(إحدى المحاضرات التي ألقى في مؤتمر مجمع اللغة العربية - جلسة ١٧ يناير سنة ١٩٦٣ م) ص ١٠ .

أثقل على اللسان منها إذا تباعدت ، لأنك إذا استعملت اللسان في حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الذلاقة كلفته جرساً واحداً وحركات مختلفة » (١٢٩) .

على أن أمثال هذه المحاولات - رغم طرافتها - لم تكن من العمق والتنظيم بحيث يمكن أن تؤدي إلى نتائج إيجابية فيما يخص الدلالة الصوتية ، ولئن وفق بعض القدامى من شعرائنا في المواءمة بين التعبير الصوتي والتجربة الشعرية ، فقد كانت هذه المواءمة ذوقية محضة ، ولم تكن نتيجة تفكير نظري سابق كما هو الشأن في فلسفة الإيحاء الرمزي ، وهي الفلسفة التي تركت أثرها في بعض شعرائنا المعاصرين .

بيد أن هذا الأثر - فيما يخص الدلالة الصوتية - لم يبلغ عند شعرائنا من الإسراف ما بلغته نظرية كمنظريّة الأصوات الملونة عند « رامبو » ؛ إذ لم يزد عن تنبيه هؤلاء الشعراء إلى أهمية الجانب الموسيقي في لغة القصيدة وضرورة ربطه بحركتها النفسية . وكثيراً ما بدا هذا الأثر في دقة إحساسهم بالألفاظ وتحريرهم منها - أغلب الظن بطريقة لا شعورية - ما تنسجم آثاره الصوتية مع الحالة الشعرية التي يراد إثارتها . اقرأ مثلاً قول « صلاح لبكى » في قصيدة بعنوان « حلم » :

لا تحققت يا حلم فتساويت والعدم
أنت أشهى ممنّعا ، مسرف البعد والشمم
أنت أدنى ما أنت في عالم السر والظلم
جوّك الغيب والمبهم والموعود المكتّم
لك عند الحياة منّة من يطرّ الدّيم
حسبنا منك ما نشمك بالوهم أو نضم^(١٣٠)

وقارنها من ناحية الوقع الصوتي وانسجامة مع المعنى الشعري بقول « بشر فارس » في قصيدته (وحى) :

رب فجر تسور الوهم فيه إلى الفضـا

(١٢٩) عبد الرحمن جلال الدين السيوطي : المزهرة في علوم اللغة وأنواعها : الجزء الأول بتحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين (دار إحياء الكتب العربية ط ٢) ص ١٩١ وانظر كذلك : الدكتور تمام حسان : مناهج البحث في اللغة (الانجلوسنة ١٩٥٥م) ص ١٣٥ .
(١٣٠) مواعيد ص ٥٥ .

فخـلا عارف بفيض من اللطف منتضى
لقف الغيب من رهافة ما خف مومضاً
صرف اللب تحت جفن أمين وأغمضاً
حسب السر أن كاشفه كف مبغضاً
فالتوى مولعاً هلوفاً ، وسرعان ما قضى^(١٣١)

فالموسيقى الخارجية في الحالتين متماثلة ، إذ القصيدتان من مجزوء الخفيف ، وكلاهما يطرح موضوعاً يكاد يكون واحداً ، هو الحلم الشعري الذي تصوره القصيدة الأولى وهما بعيد التحقيق ، وتصوره الثانية كالومضة الخاطفة لطفاً ورهافة ، ورغم هذا يتفاوت حظ القصيدتين من وقع الأصوات وانسجامها وطاقتهما الإيحائية ، ففي القصيدة الأولى يقف الشاعر من ذلك الحلم الوهمي موقف القانع بامتناعه ، المعجب بما فيه من سرية وإبهام يقتلها البوح والوضوح ، فحديثه عنه أشبه بالهددة والتغنى ، ومن ثم حسن أن يلجأ إلى الروى المقيد والأصوات السواكن والحركات القصار بما تمثله جميعاً من سرعة وهرولة ، ثم إلى الأصوات الأنفية خاصة — الميم والنون — لحفتها وقلة ما تستلزمه من الجهد العضلي في النطق^(١٣٢) ، ولما فيها من طاقة نغمية وغنائية غير محدودة ، فليست مصادفة أن يتردد هذان الصوتان أكثر من ثلاثين مرة موزعة توزيعاً شبه عادل على مدار قطعة شعرية لا تتجاوز الستة أبيات .

أما في القصيدة الثانية فلا يقف الشاعر من حلمه الرهيف موقف التغنى أو الرضا بامتناعه ، بل يحاوره حتى يقتنص منه الومضة اللطيفة ، ومن أجل ذلك قل اتكاؤه نسبياً على الأصوات الغنائية ، واستطاع استغلال الحركات القصيرة في حشو الأبيات للإيحاء بحركة تعقبه للحلم المنشود منذ كان فيضاً يتسور الوهم وراءه حتى يفنى ويتبدد بعد أن ينال الشاعر منه بغيته ، ولكن هذه الحركة تهدأ في آخر كل بيت فتنتهي إلى نوع من التلاشي الرحب توحى به القافية المطلقة . وتستطيع أن تهمس بكلمة « كالفضا » أو

(١٣١) الكاتب المصري — مايو سنة ١٩٤٦م (مجلد ٢ عدد ٨) ، ص ٦٠١ .

(١٣٢) استفدنا في صفات الأصوات سمعياً وعضلياً من فصل قيم للدكتور إبراهيم أنيس بعنوان

« الجرس في اللفظ الشعري » — انظر : موسيقى الشعر ص ١٥ : ٣٨ .

« قضى » لترى أن الحركة الطويلة في آخر كل منهما ساعدت على إبراز ما في معنى الكلمة الأولى من رحابة ، وما في معنى الكلمة الثانية من نفاذ ، فكأن ما في ألف المد من طول وسعة بمثابة القرار الموسيقى يتردد بين كل مجموعة وأخرى من النغمات فيخلق من التنوع والتجاوب ما ينأى بالإيقاع عن التكرار الرتيب . ومع هذا كله قد لا تستسيغ الأذن الحساسة كثرة التجاء الشاعر إلى أصوات غير سهلة نسبياً لما فيها من رخاوة كالفاء أو لما تحتاجه من جهد عضلي غير عادي كالضاد^(١٣٣) ، وقد تستشعر نوعاً من النبوءة أو التكلف في بعض الألفاظ والتراكيب . ولعل هذا موطن المفارقة بين ذلك النص وسابقه ، حيث يأنس القارئ في الأول انسجماً منشأه دقة اختيار الأصوات ودقة توزيعها ثم المواءمة السياقية ، وهى غايات لم يحققها النص الأخير كما ينبغي أن تتحقق .

ولا يعنى هذا أن الشاعر حين يشرع في عمله الفني يضع أمامه حشداً من الحمل والكلمات ليختار منها عن وعى ما يشتمل على نسبة معينة من صوت ما ، ونسبة أخرى من صوت ثان وهكذا ، وإلا تحول الإبداع الشعري إلى عملية رياضية عقيمة ، بل يعنى أن الشاعر مدفوعاً بحسه الفني - وبلا شعور في أغلب الأحيان - يتحرى من الكلمات ألطفها وقعاً وأكثرها مواءمة للمعنى المراد ، فقيمة الصوت إذن ليست قيمة مطلقة ، وإنما هى مشروطة بانسجامه مع غيره من الأصوات الواردة في التركيب ، ثم بانسجامه مع الحالة الشعرية ومطابقته لها ، الأمر الذى يدفع شاعراً « كبشر فارس » رأيناه في النموذج السابق يعتمد على الأصوات القصيرة في حشو الأبيات أكثر مما يعتمد على أصوات المد ، يدفعه إلى أن يعكس الآية في مثل هذه الأبيات :

رجع	ميسات	الحدود	في	الملاءات	السود
مثل	مدات	العود	في	ضلوع	المعمود
يا	وجوم	المعمود	عند	لهسو	معقود
من	لباب	مسدود	في	رواق	مممدود ^(١٣٤)

(١٣٣) لما تستلزمه الضاد من الجهد العضلي وما في الأصوات الرخوة من صعوبة نطقية نسبية انظر : موسيقى الشعر ص ٢٣ ، ٢٦ ، وانظر كذلك تعقيباً على هذه القصيدة في الفصل السابق - الفقرة الخاصة بالرمزية الميتافيزيقية .

(١٣٤) من قصيدة « أشباه وأضداد » - الأديب - يناير سنة ١٩٥٢ م (ص ٨) .

فهو هنا - على نقيض ما سبق - يكثر من حركات المد الطويلة كالألف والواو والياء ، لأن حركات المد - كما هو معلوم - من أكثر الأصوات سهولة في النطق ولطفاً في الأذن وطواعية للإيجاء ، لأن ما فيها من سعة وامتداد يتناسب مع حالة الشجن الهادئ العميق التي تسود الأبيات ، إذ تحس أن ألف المد في كلمة « ميسات » من البيت الأول تعكس ما في معنى تلك الكلمة من حركة بطيئة رتيبة ، كما تحس أن واو المد في الشطر الثاني من البيت نفسه قد جعلت « الملاءات السود » أعمق سواداً إذا صح التعبير ، أما في « مدات العود » فتبلغ المواءمة بين الصوت والدلالة درجة التجاوب الكامل ، فكأن حركتي المد فيها - الألف والواو - توازيان حركة امتداد أنغام العود في ضلوع البائس الحزين ، وليس عسيراً أن تكتشف مثل هذا التجاوب الصوتي بين حركات المد والمعنى الشعري في البيتين الأخيرين وبخاصة في كلمتي « مسدود » و « ممدود » ، حيث توحى الضمة الطويلة بأن هذا التيه الممتد الذي يعانيه الشاعر لانهاية له ولا مهرب منه .

وربما كان « سعيد عقل » أقدر شعرائنا الذين تأثروا بالمذهب الرمزي على الإحساس بالأصوات ودقة توزيعها في البيت الشعري ، فشعره محاولة لهندسة صوتية يراد بها تجاوز الدلالة الوضعية للكلمة ، والرجوع بها إلى عهدها الأول يوم كانت بنت التفاهم البدائي ، مجرد أصوات تتساوى في الجوهر وشكل الجوهر مع الشيء المقصود لإظهاره : « مهمة الفن - كما يقول - أن ينتقى ويرتب ، بحيث يوجد تركيباً كلامياً ، وقل موسيقياً ، فيه من الأصوات ، تمازجها أو التنادي ، جهيرها أو الخفيت ، مقتضبها أو المنبسط ، إلى ألف لعب ولعب ، ما يؤلف صيغاً صوتية تعيد بين الكلام والمقصود لإظهاره رابطة فيزيولوجية سبق للتدخل العقلي أن فصمها ، وبقدر ما يوفق الفن إلى ذلك تكون درجة الخلوص في الشعر »^(١٣٥) وهو يعنى بالتمازج في التركيب الكلامي انسجام الصوت مع ما يغايره ، وبالتنادي تجاوبه مع ما يناظره على مسافات زمنية مناسبة ، اقرأ قوله عن لقاء المسيح بالمجدلية :

سر بلته أطيابها ، سر بلته سحب النور ، سر بلته الهيولى^(١٣٦) .

فتلاحظ اعتماده على أحرف بعينها كالسين والراء واللام والباء والهاء موزعة على الجمل

(١٣٥) مقدمة المجدلية ص ٣٤ - ٣٥ .

(١٣٦) المصدر السابق ص ٧٠ .

الايقاعية في البيت (التفاعيل) بما يسمح بتردد الصوت الواحد على مسافات زمنية متقاربة ، « فالسين » مثلاً تتصدر التفعيلة الأولى « سربلته » ، ثم تختفي لتعود مرة أخرى في أول التفعيلة الثالثة ثم في صدر التفعيلة الرابعة وحشو التفعيلة الخامسة ، وهكذا تتجاوب بقية الأصوات ، كل مع ما يناظره ، كما يمتزج كل منها مع ما يغايره ، بحيث ينشأ عن التناظر والتغاير معاً إيقاع خاص داخل الموسيقى الخارجية للبيت ، ولصوت السين في هذا المقام أهمية خاصة ، لأنه من حروف الصفير ، وهو بما فيه من وسوسة وحفيف ملائم أشد الملاءمة للايحاءات السارة التي تثيرها كلمات « كالطيب » و « النور » و « الهبولى » ، كما أن تردده يكسب البيت لونا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه ، « ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا . فليس تكرار الحروف قبيحاً إلا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيراً . فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في نوتته . وليس هذا يتأتى لكل شاعر ، كما لا يكون مع كل الحروف » (١٣٧) .

وليس مثل هذا البيت فريداً في نتاج الشاعر ، بل إن قارئ المطولة ذاتها سوف يسترعى نظره كثرة تردد هذا الصوت وما يشبهه من حروف الصفير ، بنسب مختلفة ، في مواقف شعرية مماثلة للموقف السابق :

سفع الله ، غيبٌ نشوته ، قارورة الحسن في صحارى البرية

* * *

من صبا المجدلية اقتصفوا العود ، ومن رنّ كأسها النغمات

* * *

فجرت في الفضاء سلسلة الحلم ، وأرخت على الأديم الصفاء
من أساريرها اكتست عطفات النهر زهواً ، وميسة البان جاها

* * *

هينأت النسيم ، رقرقة الأضواء ، مسفوحة على الكائنات (١٣٨)
 ففي هذه الأبيات وأمثالها ترى السين وما يشبهها من حروف الصفير كالصباح تستجيب
 بجرسها المفرد والمركب لرنه الطرب التي يتحدث بها الشاعر عن جمال « المجذلية »
 وما يخلعه على الوجود من نشوة وزهو وصفاء .

على أن هذا لا يعنى بطبيعة الحال أن ما يصلح للتعبير عن موقف هو بالضرورة
 صالح لغيره ، فلكل حالة شعرية ظروفها التعبيرية الخاصة ، والمرجع أولاً وآخر إلى
 رهاقة ذوق المبدع ودقة استشعاره للتراكيب الصوتية التي تعين على نقل تجربته كما يحسها ،
 ومن ثم لا تكون مهمة الناقد في هذا الصدد أن يبحث عن السبب في انصراف الشاعر عن
 أسلوب كلامي إلى آخر ، بل واجبه أن يظهر كيف عبر الشاعر عن نفسه في موقف
 بعينه ، وإلى أى مدى وفق في ذلك التعبير ، فمن قبيل التحكم أن يسأل « سعيد عقل » لم
 لم يستخدم في هذا النموذج ما استخدمه في النماذج السابقة من مركبات صوتية ،
 يقول في « نجوى الليل » :

ما الهوى من بعدنا ؟

ما التلاقي ؟ ما المنى ؟

ما المواعيد بظل الليلسان ؟

يا هُنّا ليس هُنّا ؟

يادُنّي خلف الدُنّي

أنتِ همّ الفلّ ، أسقام الخزام (١٣٩)

فالليل الذي يناجيه ليس ليلاً على التحديد ، بل هو عالم مثالي وراء الزمان والمكان — يا هنا
 ليس هنا ، يادُنّي خلف الدُنّي — ، وفي مناجاته له نبرة من وجد المتصوفة بالحقيقة المطلقة ،
 وفي تغنيه به ما في أذكارهم من ترنح ودندنة ، وليس أعون على إثارة مثل هذا الجوالنغمي
 من صوتي الغنة : الميم والنون ، لأن فيهما بعض ما في الحركات الطويلة من قيم صوتية ،
 ولأنهما يشبهانها في سهولة النطق ولطف الموقع ، ثم لأن لهما فوق ذلك رنة غنائية
 وموسيقية خاصة ، ومن هنا كان إلحاح الشاعر عليهما إلحاحاً غير عادي ، ومن هنا كذلك
 كانت نسبة تردد كل منهما في جملة الأبيات أكثر من نسبة تردد أي صوت صامت .

(١٣٨) المجذلية صفحات ٤٨ ، ٥٦ ، ٧٢ ، ٧٧ .

(١٣٩) رندل ص ١٤٣ .

آخر ، باستثناء « اللام » التي تشبههما في سهولة النطق ، وإن لم يكن فيها ما فيهما من طاقة منغومة .

وما أردنا من هذا إلا أن نبرز جانباً في الموسيقى الصوتية يمكن أن يستغله شعراؤنا — وقد استغله بعضهم بالفعل — داخل الأوزان الشعرية المعروفة ، فيخلقوا به إيقاعاً باطنياً يضاف إلى الإيقاع الخارجى ويقويه ، ونكرر ما قلناه سابقاً من أن مرد هذا أولاً وآخر إلى حساسية الشاعر فنياً ولغوياً^(١٤٠) ، فبقدر اقتناعه بالتجربة الشعرية وتمكنه من وسائل الأداء يكون توفيقه في اختيار الإطار الصوتي الملائم ، وليس هناك قانون وضعى محض يلزم الشاعر بأن يلجأ إلى تعبير بعينه في حالة بعينها ، وأية محاولة لوضع مثل هذا القانون لن تنجو من القصور والتكلف معاً ، وقد صنع بعضهم قصائد تجريبية بالإنجليزية تسودها الحركات الطويلة المفتوحة مثل (أو) و (آ) و (ل) . وكذلك أصوات حروف ساكنة لينة دائرية لطيفة مثل (ر) ، (ل) ، (م) (ر د) ، (ل د) ، (ر ل) ... إلخ ، وطلب مقابلتها بحروف متحركة عالية رفيعة مثل (إي) و (آ) ، وحروف ساكنة خشنة ، مثل (ز) و (تشي) و (كى) و (جى) . . إلخ ، وألفت

(١٤٠) هذه الحساسية هي التي تجعل الشاعر يختار في بيت من أبيات القصيدة نمطاً صوتياً ما يلبث أن يغيره في البيت التالى تبعاً لتطور الموقف الشعري ، وهي التي تملى على شاعر « كالسياب » أن يعاقب في قوافي الأبيات التالية بين الحركة الطويلة والصوت الصامت :

وكل عام — حين يعشب الثرى — نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر

مطر

مطر

في كل قطرة من المطر

حمرأ أو صفراء من أجنة الزهر

فترى أن في هذه الأبيات لحظتين نفسييتين ، أولاهما لحظة تفجع وحسرة على خير العراق الذي يذهب إلى غير أبنائه — والقصيدة ترصد حالة ما قبيل الثورة — ، وثانيتهما: لحظة أمل ويقين بأن المطر — رمز الخصوبة والنماء — يحمل من قوى الحياة الكامنة ما يبشر بمستقبل جديد . فحركة المد الطويلة في كلمتي « نجوع » و « جوع » موائمة بسعتها وامتدادها لنبرة التحسر والمناحة التي تسود اللحظة الأولى ، على حين ساعدت الحركات القصار والروى الساكن في كلمات « المطر » و « الزهر » على الإشعار بلحظة التكون السريع ، لحظة انهيار المطر وعودة الحياة إلى الأزهار الذابلة — انظر أنشودة المطر ص ١٦٤ — ١٦٥ .

أيضاً أبيات من الشعر أوزانها تتكون من مقطعين أو ثلاثة مقاطع وذات تعبيرات صوتية مختلفة . واختبر تأثير هذه العوامل المختلفة باختيار صفات معينة من قوائم معدة ، فوجد أن « الإيقاع أكثر العناصر تعبيراً عن الحالة المزاجية ، وتليه أنماط التعبير الصوتية ، ثم تأتي الحروف الساكنة الخشنة أكثر مرحاً وفكاهة ، بينما الأصوات العميقة المفتوحة أكثر وقاراً وقوة » (١٤١) .

والحق أن مثل هذه المحاولة لا يحسن قبولها إلا في نطاق الاجتهادات التقريبية لا غير ، فهي ليست قاعدة مطردة بمقتضاها يصب الشاعر أحاسيسه في قوالب صوتية معدة ، لأن قيمة الصوت — كما قلنا — ليست بذاته فقط ، بل بالتوفيق بينه وبين ما يسبقه ، وباشباعه لحالة التوقع السائد في ذهن كل من الشاعر والقارئ ، وتختلف الطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تبعاً للانفعال الذي يكون موجوداً فعلاً في ذلك الوقت ، بل إنها تختلف أيضاً تبعاً للمدلول وللظروف العامة التي يوجد فيها هذا الصوت ، « فتأثير اللفظ من حيث هو صوت لا يمكن فصله — كما يقول ريتشاردز — عن التأثيرات الأخرى التي تتم في نفس الوقت ، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة معاً بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر » (١٤٢) .

وإذا كانت الأصوات بحسن اختيارها ودقة توزيعها واكتمال مواءمتها للحالة الشعورية تمثل الجانب الداخلي في موسيقى القصيدة ، وكانت بهذا الاعتبار موطن اهتمام الشاعر الرمزي ، فإن ذلك لا يعنى إغفال الجانب الآخر من القضية وهو جانب الموسيقى الخارجية كما تبدو في الإيقاع والوزن ، وقد كاتا من قديم مجالا خصباً لمحاولات التجديد .

ب - التجديد وموسيقى القصيدة الرمزية :

وقد سبق أن قلنا إن الإيقاع عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ، وهذه الوحدة في الشعر العربي هي التفعيلة التي قد تتردد بمفردها طيلة البيت كما في بحر الكامل مثلاً (متفاعلين ست مرات) ، وقد تشاركها هذا التردد تفعيلة أخرى كما في بحر الطويل (فعولن مفاعيلن أربع مرات) ، حيث ترد تفعيلة تعقبها أخرى مغايرة

(١٤١) ميادين علم النفس « بإشراف ج . ب . جيلفورد وتحرير مجموعة » - المجلد الأول - أشرف على ترجمته الدكتور يوسف مراد (دار المعارف - سنة ١٩٥٥ م) ص ٤٨٩ - ٤٩٠ .

(١٤٢) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي - ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ص ١٩١ - ١٩٢ .

ثم الأولى مرة ثانية وهكذا ، ومن مجموع التفعيلات في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري .
وأهمية الإيقاع والوزن في الإيحاء الشعري لا تقل عن أهمية المواءمة الصوتية ، ويعزو
« ريتشاردز » هذه الأهمية إلى ميزة التوقع التي يحققها ، لأن تتابع المقاطع على نحو
خاص يهيئ المتلقي لاستقبال أسلوب إيقاعي من هذا النمط دون غيره ، ويأتي الوزن
فيضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقاً زمنياً معيناً ، فليس الوزن
في الكلمات ذاتها وإنما في الاستجابة التي يخلقها فنحس وكأن مشاعرنا قد انتظمت
على نحو خاص (١٤٣) .

ثم إن للإيقاع والوزن — فوق خاصية التوقع وما تتطلبه من إشباع — صلة وثيقة بحالة
الانفعال التي تسيطر على الشاعر ، فمن الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة
موقعة حين نعاني انفعالات قوية ، إذ إن قانون الانتشار العصبي — كما يسميه جويو —
يجعل التنبه أو التأثير الذي ينشأ في الدماغ ينتقل قليلاً أو كثيراً إلى الأعضاء كما ينتقل
الاضطراب على صفحة الماء الذي كان ساكناً ، وبتأثير قانون « الوزن أو الإيقاع »
الذي يسيطر على جميع الحركات يتحول هذا الاضطراب إلى تموج منتظم ، فإذا كنت
في حالة قلق بسيط رأيت ساقك تتحرك وتهتز ، وإذا كنت تعاني ألماً مادياً أو نفسياً
رأيت الجسم كله يضطرب ، فإذا اشتد هذا الألم رأيت الجسم يهتز إلى أمام وإلى
وراء ورأيت اضطرابه يصبح منتظماً ، وإذا كنت أخيراً في حالة فرح شديد رأيتك
تقفز وترقص . وهذه الظواهرات نفسها تلاحظ كذلك في أعضاء الصوت ، إذ يكتسب
الكلام بتأثير التنبه العصبي قوة وإيقاعاً واضحين (١٤٤) . وإذا كان الإيقاع إشارة طبيعية
إلى عمق الانفعال ، فإن هذا الإيقاع يميل — وفقاً لقانون علمي آخر هو قانون العدوى
العاطفية — إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السامع ، فتتكرر المرء شعراً فكأنه بذلك
وحده يقول : إن ألمي أو فرحي من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنهما باللغة العادية ، أو كأن
إيقاعات كلامه في تلك الحالة « ضربات القلب تسمعها الأذن وتنظم الصوت ، فإذا

(١٤٣) انظر فصلاً قيماً لريتشاردز بعنوان « الإيقاع والوزن » :

مبادئ النقد الأدبي ترجمة الدكتور مصطفى بدوي — ص ١٨٨ وما بعدها .

(١٤٤) انظر : ج. م. جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامي الدروبي — دار

الفكر العربي — مصر ص ١٣٨ .

سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هي الأخرى على هذا الإيقاع عينه « (١٤٥) .

وقد كان النموذج المتبع في تشكيل القصيدة العربية — وما يزال متبعًا عند كثيرين — أن يلتزم الشاعر بالإيقاع والوزن كليهما ، بحيث تتساوى الأبيات في نوع التفعيلة المتخذة أساساً للإيقاع ، وفي عدد التفعيلات الموجودة في كل بيت بل وفي القوافي التي تنتهي بها هذه الأبيات . وقد كان هذا الالتزام في الحقيقة استجابة ضرورية للظروف الثقافية والاجتماعية التي واكبت نشأة الشعر العربي كما كان امتداداً طبيعياً لتلك الخاصة الموسيقية التي يحس بها من يمارس اللغة العربية ممارسة تذوق ووعي وإدراك .

ففيما يختص بالظروف الثقافية والاجتماعية يمكن القول بأن الأدب العربي في مراحله الأولى كان أدباً سمعياً يعتمد على ما تلتقطه الأذن لا ما تطالعه العين ، بسبب فشو الأمية وقلة استخدام الكتابة والقراءة أداتين للتعامل الأدبي . وحين اعتمد القوم على مسامعهم في الحكم على النص اللغوي اكتسبت آذانهم مرانا وقدرة على التمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة ، وأصبحت تلك الآذان مرهفة تستريح إلى كلام لحسن وقعه أو إيقاعه وتأبى آخر لنبوه . ولعل أمر هذه الظاهرة لم يقتصر على الأدب العربي القديم ، بل شمل كل الآداب القديمة للأمم الأخرى التي مرت بأطوار تاريخية شبيهة بتلك التي مرت بها الأمة العربية ، والفارق الهام بين الأمة العربية وغيرها في هذا الصدد هو أن العرب مروا بعهودهم البدائية وهم أميون ، وكانت لهم آداب ربما رجعت إلى ما قبل المسيح ، ثم تطورت هذه الآداب في ظل الأمية حتى اكتمل تطورها وأخذت صورة الأدب الناضج وهي ما تزال على الأمية باقية (١٤٦) .

ثم إن للشعر العربي وضعه الخاص داخل إطار هذه الحقيقة العامة ، فالملاحظ — كما يرى الأستاذ عباس محمود العقاد — أن الأمم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تختلف عن تلك التي تنشد الشعر جماعة ، ففي الحالة الأولى تعظم حاجة السامعين إلى الموسيقى الشعرية والقوافي التي تشعرهم بمواضع الوقوف ، على حين يقوم التغنى في الإنشاد الجماعي بوظيفة إيقاعية تقل فيها الحاجة إلى الموسيقى المستمدة من طبيعة الشعر ذاته ، « فالجماعة إذا أنشدت في المعبد أو في المسرح أو في حلقة الرقص ، لم يكن لها غنى عن

(١٤٥) السابق ص ١٣٩ .

(١٤٦) انظر : د : إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ (ط ١ سنة ١٩٥٨ م) ص ١٩١ . ١٩٣ . ١٩٤ .

الغناء والإيقاع ، لأنها حفظت مواضع الامتداد ومواضع الوقوف بالنغمات ، ولم تحفظها بقافية واضحة ، ولا بتوقيت غير توقيت النغم للاتفاق على السرعة أو الإطالة في امتداد اللقاء» (١٤٧) .

ويبدو الاختلاف بين أثر كل من الإنشاد الفردى والإنشاد الجماعى فى موسيقى الشعر إذا لاحظنا أن كثيراً من الأشعار العالمية درجت فى طفولتها على الإفادة من إيقاع بعض الفنون التعبيرية التى كانت تقترن بها أو تصاحبها كالغناء والرقص والتمثيل وما يشبه التمثيل من مواقف الشعائر والطقوس ، أما الشعر العربى فلم يعرف ترنما جماعياً على غرار ما كان موجوداً عند العبرانيين فى صلواتهم الدينية أو عند اليونانيين فى أناشيدهم المسرحية ، بل كان إنشاده منذ البداية فردياً ، استلهم فيه العربى حركة الابل فى عرض الصحراء ، وترنح مقدماتها وأعجازها إلى الأمام والحلف ، ووقع أخفافها ما بين إبطاء وإسراع ، وهدوء وهرولة ، ومن ثم كان « الحداء » ، وهو الصورة الأولى لإيقاع الشعر العربى . ومعلوم أن الحداء غناء مفرد ، ولا بد للغناء المفرد من القافية ، لأنها هى التى تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات خلافاً للغناء الجماعى الذى يشترك فيه الكثيرون فيعرفون من سياقه أين يكون الوقوف وأين يكون الاسترسال .

وبما أن الغناء الملازم لحركة واحدة يستدعى بالضرورة مجازاة هذه الحركة فى اطرادها وإيقاعها ، وبخاصة حين تكون الحركة الطبيعية نمطاً لا يقع فيه الخطأ والاختلاف كحركة الإبل ، لم يكن غريباً أن تقوم موسيقى القصيدة العربية على التكرار المتساوى لوحدة الإيقاع (التفعيلة) داخل البيت ، ولوزن البيت وقافيته داخل القصيدة بعامه (١٤٨) .

على أن فردية موقف الإنشاد فى القصيدة العربية لا يعنى بالضرورة فردية موقف التلقى ، بل على العكس من ذلك قد التصق الشعر العربى منذ نشأته بوجودان الجماعة وحاجاتها ، وكان الشاعر حين ينظم قصيدته لا ينظمها فى فراغ ، وإنما يستمدّها من قيم البيئة ، ويتوجه بها إلى تأكيد هذه القيم عيها ، ولم تكن القصيدة لتأخذ مكانها فى

(١٤٧) الأستاذ عباس محمود العقاد . التجديد فى الشعر العربى - دراسة القيت بمهرجان الشعر الرابع بالإسكندرية سنة ١٩٦٢ - ونشرها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب ضمن تقويم هذا المهرجان ص ١٦٤ .

(١٤٨) : المرجع السابق ص ١٦٤ - ١٦٥ ، وكذلك « اللغة الشاعرة » للمؤلف ذاته (القاهرة - الانجلو سنة ١٩٦٠م) ص ٢٧ - ٢٨ .

التراث الشعري إلا حين تلقى في محفل أو جمع ، وعلى مسمع من الخاصة في قصور الملوك والأمراء ، وحتى في هذه الحالة الأخيرة لم تكن القصيدة توجه إلى الملك أو الحاكم باعتباره الفردى فقط ، بل باعتباره كذلك نموذجاً اجتماعياً .

ولقد تحدد عروض الشعر العربي على هذا الأساس ، فهو شعر موجه إلى الجماعة غالباً ، والتأثير في الجماعة يتطلب موسيقى خاصة واضحة الإيقاع ، وليس أدعى لهذا الوضوح من تساوى الأبيات في أطوالها وقوافيها ، فمن هذا التساوى تنشأ « وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك في التلقى أن يتذوق العمل الشعري تذوقاً جماعياً يتفق مع طبيعة إنشائه ووظيفة هذا الإنشاء . ويوحد التنغيم السحري مشاعر وانفعالات الجمع ، لأنه أقرب إلى وقع العمليات البيولوجية ، فالبحر المتكرر ، والقافية الملتزمة قوالب من الوقع يلتزمون بها جميعاً : الشاعر والمتلقون » (١٤٩) .

ومن شأن الظاهرة الفنية ألا تثبت على نمط معين ، فالفنان بطبيعته وبضرورة الابتكار الذاتي ميال إلى التجديد ، وتاريخ الفن مجرى متحرك ، تسوده موجة فلا تلبث أن تفسح الطريق لغيرها ، وهذه بدورها تعدل منها أو تضيف إليها . وهكذا تعرضت موسيقى القصيدة العربية — كما تعرضت نظيرتها في الشعر الأوروبي وبخاصة على أقلام الرمزيين — لمحاولات عديدة قصد بها إلى تطويع الإيقاع وربطه بالحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر بدلا من إخضاعه لنموذج عروضى ثابت .

ومن الانصاف أن يقال إن بعض شعراء العربية في مرحلة الرهو التي تضاءلت فيها القدرة على الإبداع الشعري الجيد ، لم يفهموا من الشعر إلا أنه القدرة على صياغة الكلام وفقاً لحركات وسواكن وقوافى مضبوطة ، وكثيراً ما كانوا ينظمون بلا شعور ، وأحياناً كانوا يضطرون إلى رتق مشاعرهم — إذا وجدت — بالفاظ وجمل يكملون بها المسافة العروضية للبيت ، فإذا كان دور القافية رأيته قلقة نائية لا وجه لها من المعنى أو الإحساس ، فتضيف إلى خواء القصيدة وسطحيته رتابة شكلية مملّة . وقد وضع هؤلاء الشعراء « العروضيون » أمام الأجيال اللاحقة نموذجاً شائها للقصيدة العربية ، وأورثوهم — برد الفعل — نفوراً من كل نمط عروضى يقيد الوجدان بدلا من أن يتقيد به ،

(١٤٩) بدر الديب : مقدمة ديوان « الناس في بلادى » ص ١٠ ، وانظر كذلك الدكتور محمد

مندور : محاضرات في الشعر المصرى بعد شوق — الحلقة الثالثة سنة ١٩٥٨ م . ص ١٠٦ — ١٠٧ .

ودفعوهم إلى تخطي القواعد الصلبة ، إما عن جهل بها أو تجاهل لها ، وفي الحالتين كان المغزى واضحاً ، وهو «أن البواعث الحقيقية لصوغ الشعر قد ظهرت بعد أن كانت مفقودة أو محجوبة ، وأن الأذواق الحية قد أخذت تحمل محل القواعد الدراسية»^(١٥٠) .

ومن الإنصاف كذلك أن يقال إن بعض الظروف الثقافية والاجتماعية التي أحاطت بالشعر العربي في عصوره التاريخية قد تغيرت ، وإن محاولات التجديد المشار إليها كانت - في بعض جوانبها - انعكاساً لهذا التغير ، فقد تضاعف اتكاء الشاعر المعاصر على سلطة الطبقة العليا في المجتمع من حكام وسادة ، تلك الطبقة التي كانت تميزه أو تسجنه ، وبعد أن كان الشعر يتوجه إلى الجماعة مباشرة أصبح معظمه يتوجه إلى الأفراد ، وإلى مشاعرهم الذاتية بخاصة ، وبعد أن كان ينظم ليلقى أصبح مادة للقراءة وللقرأة الصامتة على التحديد ، و«إذا أصبحت الأشعار مادة للقراءة الصامتة ، فإن التركيب الوزني فيها يضعف ، ويظل فيها نوع من الرنين الغامض ، وعندئذ نتوجه بأنظارنا إلى ما فيها من مجاز ورمز وأسطورة، أي إلى التصوير المنظور لا إلى التصوير المسموع»^(١٥١) .

في ظل هذه الظروف الثقافية والاجتماعية المتغيرة يمكن تفسير حركات التجديد^(١٥٢) في موسيقى الشعر الحديث ، سواء منها ما تم داخل الإطار الشطري كتنويع القوافي وتوزيع تفعيلات البيت على الشطرين توزيعاً جديداً لا يلتزم فيه تساوى الأشطر والأبيات في القصيدة الواحدة ، وإن التزم فيه مع ذلك وحدة الفقرة أو المقطع ، أو ماخرج منه على نظام الشطرين خروجاً مطلقاً واعتمد على وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت ، وهو ما ذاعت تسميته بالشعر الحر ، وتفضل أن نعرض له في حينه - بوصفه محاولة لربط الإيقاع باللحظة الشعرية - تحت اسم « الشعر التفعيلي » ، إذ لم يتحرر دعائه من الإيقاع جملة ، وإن تحرروا من التساوى المطلق بين الأبيات في الوزن والقافية .

بيد أن تصور هذه الحركات التجديدية على أنها جهد بدأه الشعراء المحدثون دون نموذج سابق ، هو تصور يجافي الحقيقة ، ويتحتم على من يتصدى للشعر العربي المعاصر

(١٥٠) الاستاذ العقاد . شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي (مكتبة النهضة سنة ١٩٣٧ م) ص ١٠ .

(١٥١) الدكتور احسان عباس : عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث (دار بيروت للطباعة

والنشر سنة ١٩٥٥ م) ص ٢٩ .

أن يضع هذه الحركات في مكانها التاريخي باعتبارها امتداداً غير مباشر لمحاولات سابقة بدأها المولدون في الجناح الشرقي من الدولة العربية إبان العصر العباسي ، ثم في البيئة الأندلسية التي شهدت منذ أخريات القرن الثالث الهجري ميلاد نمط موسيقى جديد ، هو الموشحات التي تعتبر حينها ثورة على النظام التقليدي للبيت الشعري .

ويكفي للتدليل على أهمية هذه المحاولات المبكرة أن نعلم أنها لم تكتف بالخروج على القواعد العروضية المقررة ، بل تعدت ذلك إلى اختراع بعض الأوزان التي اصطلح العرضيون على تسميتها بالأبحر المهمة كالمستطيل والممتد والمتوفر والمتند والمنسرد والمطرّد ، وقد كان العرضيون يقفون في حيرة أمام النماذج التي تساق لهذه الأوزان ، وأحياناً كانوا يوقفون في ردها — بشئ من التكلف — إلى الأوزان المشهورة ، ولكن بعضهم كانت لديه الجرأة ليعترف بشعرية هذه النماذج رغم مخالفتها لأساليب العرب في أوزانهم . وهو ما يشير إليه « الدمنهوري » في حاشيته على متن الكافي حين نقل قول بعضهم : بناء اللفظ العربي على وزن مخترع خارج عن بحور الشعر لا يقدح في كونه شعراً ولا يخرج عنه كونه شعراً ، ونصر هذا المذهب الزمخشري في القسطاس ^(١٥٢) .

أما الشعراء فلم تكن ملاحظات العروضيين لتعنيهم كثيراً ، وكان قصارى ما يعلقون به على ما يوجه إليهم من نقد أن يقولوا كما قال أبو العتاهية : « أنا أكبر من العروض » ، وهي عبارة إن أشعرت برفضه لكل ما يحد من حريته الشعرية فإنها لم تقدم تفسيراً شافياً لبواعث هذا الرفض ، ولم تربطه بأسس اجتماعية أو فنية على ما هو شأن الدعوات الأدبية الحقة ، ومن ثم ظل تأثير هذه الحركة — وأمثالها — في الإبداع الشعري محدوداً .

ويبدو أن الشعراء لم يكونوا بحاجة إلى اختراع أوزان شعرية جديدة قدر ما كانوا في حاجة إلى التحرر من بعض قيود الأوزان الموجودة بالفعل ، وذلك بالتصرف في مسافات الأَشْطَر والأبيات ، والخروج على وحدة القافية وتأليف وحدات موسيقية لا تقوم على التكرار التقليدي ، ولكنها مع ذلك لا تخلو من موسيقى واضحة في تنوعها ، وهي حاجات كانت نشأة الإطار التوشيعي استجابة لها ، ففي الموشحة تتغاير القوافي بين ما يسمى « بالغصن » وما يسمى « بالقفل » في كل فقرة من فقراتها ، وفيها تتراوح مسافات الشطرات حيث يجوز « استخدام البحر الذي ستصاغ على وزنه الموشحة في

(١٥٢) انظر حاشية الدمنهوري على متن الكافي (مصر — المطبعة الميمنية سنة ١٣١٦هـ) ص ١٥ ، ٣٥٠ .

عدة حالات من حالاته ، أى من حيث التمام والجزء والشرط « (١٥٣) .
وليس شك أن حركات التجديد فى موسيقى الشعر المعاصر قد استأنست بهذه المحاولات الرائدة ، ولولاها لكان المتمردون على العروض التقليدى من المحدثين أحرىاء بأن يستشعروا كثيراً من الحرج فى الخروج عليه ، وقد ساعد على نفي هذا الحرج ما لمسوه بحكم اتصالهم بالآداب الغربية من ميل هذه الآداب إلى التحرر من صرامة القاعدة العروضية ، ولا سيما من ناحية القافية ، إذ يستعاض عنها بما يسمى بالقافية المتعانقة، حيث تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذى بعده، أو القافية المتقاطعة ، حيث تتفق قافيته مع قافية البيت التالى لما بعده ، أو القوافى المستقلة التى لا تماثل بينها على الإطلاق (١٥٤) .

ولئن كانت أطوار التجديد فى عروض الشعر العربى الحديث لا تغنى فى تفصيلاتها من يرصد الظاهرة الرمزية ، فإنها تعينه فى جملتها ، وبخاصة من حيث ترديدها لبعض الأسس التى استند إليها الرمزيون فى تجديد موسيقى الشعر الغربى ، ثم من حيث أثرها فى تطويع الإيقاع وجعله صورة للحالة النفسية ووسيلة للإيحاء بها . ويمكن — على سبيل التقريب — رد هذه الحركات إلى ثلاثة أنهار رئيسية ، فى أولها تصب هذه الحركة التى قصدت إلى الاستقلال بالشعر عن أى فن آخر ولو كان هذا الفن هو الموسيقى ، واستعاضت عن الإيقاع بما تولده الموسيقى الصوتية فى النثر الشعرى من رنين غامض ، وإلى ثانيها ترجع تلك الحركات التى قصدت إلى التجديد فى الموسيقى الشعرية بما لا يخرج عن النظام الشطرى الذى درجت عليه القصيدة العربية ، أما ثالثها فيتمثل فى الشعر التفعيلي حيث تنهار الأشرطة المتساوية وتحل وحدة التفعيلة محل وحدة البيت .

أما النثر الشعرى ، فقد عنى به بعض المهجريين خاصة ، وعلى رأسهم جبران خليل جبران (١٥٥) ، وهو نثر يفتقد الإيقاع والوزن والقافية جميعاً ، ولا يندرج تحت

(١٥٣) للتوسع فى فهم القيم الفنية التى تحتويها الموشحة انظر : الدكتور أحمد هيكى : الأدب الأندلسى (الطبعة الثانية ١٩٦٢م — مكتبة الشباب) ص ١٥٧ وما بعدها .

(١٥٤) انظر للفرقة بين القوافى المستقلة والمتعانقة والمتقاطعة — الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٧٥ .

(١٥٥) انظر للنثر الشعرى أو الشعر المنشور وقيمه الفنية : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث ج ٢ (ط ٤) ص ٢٢٦ وما بعدها وكذلك : الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقي — الحلقة الثالثة (سنة ١٩٥٨م) ص ١٠٧ — ١٠٨ .

اسم الشعر إلا تجوزا ، ويمكن مقارنته من هذه الناحية بقصائد بودلير النثرية ، أو بمؤلف « رامبو » الشهير : « فصل في الجحيم » Un saison en enter ^(١٥٦) ، مع فارق أن طبيعة العروض في الشعر الفرنسي تختلف — كما أسلفنا — عنها في الشعر العربي ، فالخروج عليها هناك لا يعنى أكثر من رفض القافية وعدم الالتزام بعدد معين للمقاطع اللغوية على مدار أبيات القصيدة ، وهو خروج لا يؤدي بالنص الشعرى إلى خسارة ذات قيمة ، إذ يظل فيه قدر من الإيقاع الناشئ عن توالى المقاطع تواليًا غير محدود ، أما في الشعرى العربى فإن افتقاد النص لوحدة الإيقاع (التفعيلة) ينتقل به من نطاق الشعر إلى نطاق النثر مهما كانت دقة مراعاته للموسيقى الصوتية . وتستطيع أن تختبر بنفسك مدى صدق هذه الحقيقة ، إذا قرأت هذه الفقرة من قطعة « لبشر فارس » سماها « قصيدة غبطة » ، حتى تتبين القيمة الحقيقية لما أضافوه في هذا الجانب — يقول :

في السماء
رفت زينة بِشرك
بأقة لمع شهباء
لحظة شبّ الفجر
واستيقظت الشمس على وجد
الشمس التى تنافسك بحلم
مجدتك
لأنها كشفت جسارتك الساذجة
فلقفها ظمأى
وهو يغترف شيئاً من قدسانية جزعك
وراء الدوار الذى يلفّ زمرد بصرك المشبع فتوة
رجاء أن تغرب يداى عني فتستسلما متهاكتين
فتصنعا لحجّك الأبلج
صوراً عوالى عواير

(١٥٦) انظر عن القصائد النثرية لبودلير I. Stewart, Poetry in France and England p. 147.

W.Y. Tindal; Forces in Modern British Literature, P. 247.

وعن « رامبو »

حشوتها وثبات مرتجلات ، كساؤها نوار^(١٥٧)

وينبغي أن يكون الملتقى على حذر ، كى يكتشف ثرية هذه القطعة التى كتبها صاحبها على صورة الشعر وما هى بشعر ، فإذا كان المقصود توزيع الحمل اللغوية على الأسطر لابرار كل جملة وموسيقاها الصوتية فقد كان يمكن أن يتم ذلك بعلامات الترقيم المعروفة ، أما إذا كان القصد أن يمثل كل سطر ما يمثله البيت داخل القصيدة الشعرية ، فأمر لا تعين عليه طبيعة الفقرة المذكورة ، فهى تبدأ بما يساوى « فاعلاتن » بمقياس العروض : « فى السماء » ، تعقب ذلك أسطر يمكن ردها إلى تفعيلة المتدارك « فاعل* أو فعلن أو فاعل* » ، تليها أسطر يمكن إرجاع بعض مقاطعها إلى الوحدات الإيقاعية فى الرمل أو الرجز أو الكامل ، أما بعضها الآخر فلا إيقاع له على الإطلاق ، مما يدل على أن الشاعر لم يكن يقصد بدءا إلى مراعاة الإيقاع الشعرى — حتى فى الأسطر التى تحقق فيها هذا الإيقاع — ، وأن ما جاء من تلك القطعة على وزن بعينه إنما هو من باب المصادفة المحضة .

وإذا كان دعاة النثر الشعرى قد شاءوا بمثل هذا النموذج أن يؤكدوا استقلال الشعر « عن أى فن آخر ، ولو كان هذا الفن هو الموسيقى » وأن الشعر باستطاعته أن يقوم بذاته وبصوره وأخيلته وأسلوبه المتميز^(١٥٨) ، فالواقع أنهم بما قدموه برهنوا على عكس المطلوب ، أى على أهمية الإيقاع الشعرى وضرورته لخلق نوع من المواضعة بين الشاعر والملقى ، لأن استعمال الشاعر لنمط إيقاعى يلفت الملقى إلى أنه بإزاء أسلوب كلامى يختلف عن أسلوب النثر ، ويجعله يتوقع متابعة الشاعر لذلك النمط دون غيره ، وهذا التوقع ذاته هو ما يمنح الشعر معناه ، وهو كذلك الصلة الحقيقية بين النص الشعرى ومتذوقه ، تلك الصلة التى نفتقدها كلياً أو جزئياً فى النثر الشعرى^(١٥٩) .

(١٥٧) « قصيدة غبطة » — الأديب — يونيو سنة ١٩٥٠ م ص ٦ وقد نقلناها بالشكل الذى نشرت به .

(١٥٨) الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقي — الحلقة الثالثة ص ١٠٧ .

(١٥٩) تطورت هذه القضية فى لبنان إلى ما سعى فى السنوات الأخيرة « بقصيدة النثر » وهى لا تدخل فى نطاق ما ندعوه بالشعر الحر أو التفعيل ، لأنها ترفض الإيقاع الشعرى رفضاً مطلقاً ، ورغم محاولة أنصارها التمسك بأهذاب الشاعر الرمزى « آرثر رامبو » ، واجتهادهم فى تقنيها فلسفياً وفنياً فإن أساس دعوتهم لا يخلو من تناقض — يقول أحدهم : ما دمنا قد مهدنا أن الشعر لا يعرف بالوزن والقافية وحدهما ، وأن الموسيقى الداخلية =

لهذا السبب ، ولأن من كتبوا في هذا الشكل لم يوهبوا من دقة الحس اللغوي والقدرة على المواءمة بين الأصوات والحركة النفسية ما يعوض خروجهم على طبيعة الشعر العربي ، لم تصب هذه الدعوة من الانتشار ما كان يأمله أصحابها وظل التمسك بموسيقى الشعر قائماً .

وقد واكبت هذه الدعوة حركات أخرى لم يقصد بها إلى الخروج على الإيقاع الشعري أو على النظام الشطري للقصيدة ، بل روعى فيها التخفيف من رتابة القافية الواحدة ، والتصرف في توزيع التفعيلات على شطري البيت بحيث يمكن أن يكون الشطر الأول تاماً والثاني مجزئاً أو منهوكتاً أو العكس ، وحرية الشاعر في استخدام أكثر من بحر في القصيدة الواحدة ، واستساغته أحياناً لبعض الزخافات والعلل العروضية التي لم يستغها القدامى . وجميعها تجديدات أريد بها تحرير الموسيقى الشعرية وليس التحرر منها ، كما أنها تستلهم نظام التوشيح إن لم يكن في تفصيلاته ففي أسسه العامة .

ضمن هذا الإطار الأخير — الإطار الشطري — يمكن فهم حركات التجديد التي تعرضت لها موسيقى الشعر العربي منذ أوليات هذا القرن حتى الأربعينيات منه ، وهي الحركات التي قلنا إنها تشكل النهر الثاني من أنهار التجديد ، وإليه تترد تلك المحاولة التي بدأها « عبد الرحمن شكري » و « جميل صدقي الزهاوي » و « محمد فريد أبو حديد » وغيرهم ، حين نزعوا في بعض قصائدهم إلى التخلص من وحدة القافية مع الإبقاء على وحدة الوزن فيما يسمى « بالشعر المرسل » ، لأنه « إذا كان يراد إدخال بعض أنواع من التأليف في اللغة العربية فلا بد من وسيلة لفك قيود القافية ، فالقافية غل متين يمنع الاسترسال في القول ، وإذا كان الاسترسال والإطالة لازمين كانت القافية حجرة عثرة لا بد من إزالتها »^(١٦١) .

= النفسية — هي الأهم. فما المانع أن يتألف من شعر النثر قصيدة نثر؟ . والمغالطة واضحة في ربطه بين قصيدة النثر والقول بعدم كفاية الوزن والقافية في الشعر الجيد ، إذ لا تمانع بين أن تكون القصيدة إيقاعية وفي الوقت ذاته موحية بالتجربة النفسية للشاعر ، والمهارة تتجلى في القدرة على تطويع الإيقاع بما يوائم هذه التجربة . هذا فضلاً عن أن قصيدتهم المذكورة لا تخلو من الوزن والقافية وحدهما كما يقول ، بل تخلو كذلك من وحدة الإيقاع « التفعيلة » ، وهو ما ينأى بها عن النطاق الشعري جملة — انظر على سبيل التمثيل لهذه الدعوة : هاني منديس : مقال بعنوان « قصيدة النثر في لبنان » — مجلة الشعر — أغسطس سنة ١٩٦٤م ص ٦٤ وما بعدها .

(١٦٠) من مقال للاستاذ محمد فريد أبو حديد بعنوان : هل للشعر المرسل مكان في العربية — مجلة الرسالة — العدد التاسع — السنة الأولى ص ١٠ وفي هذا المقال قطعة من ترجمته لمسرحية « عطيل » عن شكسبير تريك الخصائص الفنية لهذا اللون من الشعر ، وانظر كذلك من نماذج قصيدة « كلمات العواطف » =

وإلى الاطار ذاته تترد معظم محاولات المهجريين في تطويع القلب الشعري وتليين أوزانه وتنويع قوافيه ، فبغض النظر عن مارس منهم النثر الشعري ، لم تكن ثورتهم على العروض رفضاً مطلقاً له بقدر ما كانت رفضاً لأن يتحول الشعر إلى مجرد نظم جاف لا عاطفة فيه ولا نبض ، ونزوعاً إلى التخلص من سيطرة القافية الموحدة أو « القيد الحديد » كما يدعوها « ميخائيل نعيمة » : « الحياة كلها عنده - يقصد الشاعر - ليست سوى ترنيمه ، محزنة أو مطربة ، يسمعها كيفما انقلب ، لذلك يعبر عنها بعبارات موزونة رنانة . الوزن والتناسب في الطبيعة أخوان لا انفصالان ، وبغيرهما « لم يكن شيء مما كون » . والشاعر الذي تعانق روحه الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه . لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم . الوزن ضروري ، أما القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيما إذا كانت كالقافية العربية بروى واحد يلزمها في كل القصيدة » (١٦١) .

ويمكن القول بأن تصرف المهجريين في القافية كان محكوماً في أغلب حالاته بأحد نظم ثلاثة : نظام الموشحة ، ونظام المقطوعات المختلفة القوافي ، ونظام القوافي المتعاقبة أو المتقاطعة . أما تجديدهم في الوزن الشعري فقصاراه عدم المساواة التامة بين أشطر القصيدة وأبياتها ، بحيث يستخدم البحر الواحد في أشكاله العروضية المختلفة من حيث التمام والجزء والشطر ، بل والوصول أحياناً بالبيت أو الشطر إلى أصغر وحداته وهي التفعيلة كما يصنع « نعمة الحاج » في قصيدته « ليلة أرق » ، وفيها يقول :

في ظلال الليل والناس نيام	أرقت عيني فما ذقت الكرى
ليلة أحيتها منذ المسا	للصباح
في فنون وشجون وأسى	والتياح
نزل الهم بقلبي ورسا	واستراح
وإذا الهم على القلب أقام	راح عنه الدمع يروى خبرا
ساهر الطرف وفي القلب لهيب	لا يطاق

= لعبد الرحمن شكري - ديوان عبد الرحمن شكري - الطبعة الأولى بتحقيق الأستاذ نقولا يوسف وطبع الأستاذ عبد العزيز مخيون سنة ١٩٦٠ - ص ٨٥ - ٩٤ .

(١٦١) ميخائيل نعيمة - الغربال (دار المعارف - سنة ١٩٤٦م) ص ٧٣ .

شارد الفكر نأى عن الحبيب والرفاق
آه ما أشجاك ياليل الغريب والفرار
تسر النفس حيناً وهيام ويزوب القلب إمّا ذكراً! (١٦٢)

ففي هذه القصيدة تتمثل معظم مظاهر التجديد المهجري المشار إليها ، إذ تبدأ بيت من الرمل الثام تعقبه ثلاثة أبيات ، شطرات الصدر منها تامة التفاعيل متحدة القافية ، أما شطرات العجز فيتكون كل منها من تفعيلية واحدة مع قافية متماثلة فيها كذلك ، ولكنها مغايرة في الوقت ذاته لقوافي الأشطر الأولى ، يلي هذا بيت تام يتفق في قافيته وفي عدد تفعيلاته ونظام توزيعها مع البيت الأول مثلما يتفق قفل الموشحة مع مطلعها ، وتنتهي هذه الفقرة لتبدأ فقرة جديدة على النحو نفسه وهكذا حتى ختام القصيدة (١٦٣).

* * *

وقد انتهى حصاد تلك المحاولات جميعاً إلى أيدي من تمذهب بالرمزية من شعرائنا أو تأثر بها ، ولئن كانت ثورة الرمزية على العروض التقليدي في الشعر الغربي قد نبهت هؤلاء الشعراء إلى أهمية جعل الإيقاع مرناً بما يوائم الحركة النفسية للقصيدة ، فقد وضعت أمامهم تلك المحاولات السابقة في شعرنا العربي نموذجاً تطبيقياً لهذه الغاية ، يحتذونه أو يعدلون منه أو يضيفون إليه .

ولكل هل أضافوا حقاً إلى تلك المحاولات شيئاً ذا قيمة ؟ وهل وفقوا في جعل الإيقاع صورة للحركة النفسية ؟

لعلنا ما زلنا على ذكر من التفرقة الآنفه بين نهريّن أو تيارين من تيارات التجديد في موسيقى الشعر المعاصر : تجديد في داخل الإطار الشطري للقصيدة العربية يتقيد بوحدة البيت نوعاً من التقيد ، وتجديد يتخذ من التفعيلة وحدة للقصيدة دون الالتزام بعدد معين لمرات ترددها في البيت ، وهو ما اصطلاحنا على تسميته بالشعر التفعيلي .

(١٦٢) بلاغة العرب في القرن العشرين - جمع محيي الدين رضا (الطبعة الثانية سنة ١٩٢٤م - المطبعة الرحمانية) ص ٢٧٦ .

(١٦٣) انظر كذلك من نماذج الشكل في القصيدة المهجرية: قصيدة « ابتهالات » لميخائيل نعيمة (بلاغة العرب في القرن العشرين ص ١٢٨) وقصيدة « اتبعيني » لأمين مشرق (المصدر نفسه ص ٢٣٥ - ٢٣٦) .

ويمكن القول بأن أُلصق شعرائنا بالمذهب الرمزي وأكثرهم تأثراً به ظلت معظم محاولاتهم في الموسيقى الشعرية تدور في النطاق الأول من نطاق التجديد المشار إليهما ، ومحاولتهم من هذه الناحية امتداد لما سبقها من محاولات ، وتطوير لبعض جوانبها .

« فحسن كامل الصيرفي » — وهو أشد من دعوانهم بشعراء رمزية التعبير جرأة على المتن العروضي — لم تعد ثورته على القوالب التقليدية تنويع القوافي واصطناع القافية المزدوجة ، ومزج بعض البحور الشعرية ، والتحرر في توزيع التفعيلات في وحدات مختلفة الكم مع التزام ما يناظر هذه الوحدات في كل فقرات القصيدة ، وذلك ما بدعوه الشاعر نفسه « بالخروج عن الذوق العروضي طوعاً للذوق الموسيقي » (١٦٤) .

أما « بشر فارس » — وهو يمثل اتجاهًا متميزاً من اتجاهات الرمزية المعاصرة — فباستثناء محاولته في النشر الشعري لم يزد على الترخص في استعمال بعض الأعاريف والأصرب التي لم يستسغها الأقدمون في أبحر بعينها ، والمزاوجة بين الأوزان حيناً ، وتنويع القوافي حيناً آخر .

وأخيراً فإن نتاج « سعيد عقل » — ورمزيته تبلغ حد التمدب أو تكاد — قد مر من الناحية الشكلية المحضنة بمرحلتين ، في أولاهما يلتزم بمصطلح الشعر العمودي مع الاستفادة من محاولات سابقيه في هندسة القصيدة هندسة موسيقية محكمة ، وأوضح نموذج لذلك ديوانه الأول « رندلي » الذي صدر سنة ١٩٥٠ م ، وفيه معظم القصائد التي بدأ الشاعر نشرها في الصحف والمجلات منذ مطلع الثلاثينات . أما في ثانية هاتين المرحلتين فتبرز في شعره ظاهرة إيقاعية جديدة رأينا بواكيرها تبدو على استحياء في الديوان الأول ثم تتجلى مكتملة في ديوانه الأخير « أجمل منك ؟ لا » الذي صدر سنة ١٩٦٠ م ، وهذه الظاهرة هي التحرر تماماً من وحدة البيت والاكتفاء بوحدة التفعيلة مع تنظيم القافية على نحو ما ، بحيث تتردد متعاقبة أو متقاطعة أو بين كل مجموعة وأخرى من الأبيات ، وشعر تسوده هذه الظاهرة هو من ناحية حر بقدر انفلاته من وحدة البيت ، ولكنه من ناحية أخرى ملتزم بقدر حفاظه على تشكيلات القوافي .

فإذا لاحظنا القدر المشترك من محاولات الشعراء الثلاثة ، وإذا أضفنا إليها محاولات

مماثلة لشعراء داروا في نطاق التأثير الرمزي أو كانوا على مشارفه — وهي لا تخرج في جملتها عما حاوله هؤلاء — أمكن الرجوع بالظاهرة الموسيقية في الشعر الرمزي إلى الخصائص العامة التالية :

أولاً : هندسة موسيقى القصيدة والتفنن في توزيع التفعيلات على وحدات موسيقية لا يلتزم فيها بما هو مألوف في القصيدة العربية القديمة من المساواة التامة بين أشطر الأبيات ، مع مراعاة نظام التعانق أو التقاطع في التقفية ، واللجوء أحياناً إلى القوافي الداخلية في الأشطر الأولى من الأبيات . إليك مثلاً هذه الفقرة من قصيدة « لحسن كامل الصيرفي » بعنوان « هدأت ليلي هدأت » — يقول فيها :

هدأت ليلي هدأت فلا أنين
لكن أراي رجعت إلى الحنين
فابعث بعيد الذكر من عالم النسيان
وانشر قديم الصور أنعش بها الوجدان
ولو كطرفة عين

فهذه الفقرة مكونة من جزأين ، أولهما من أربعة أشطر لا يلتزم فيها الشاعر بالتكافؤ التام في عدد التفاعيل ، إذ يعتمد إلى المزاوجة بين أشطر من تفعيلتين وأشطر من تفعيلة واحدة ، مع الحرص على تقاطع القوافي ، بحيث يتماثل الشطر الأول والثالث وزنًا وقافية ، والشطران الثاني والرابع وزنًا وقافية كذلك . أما ثاني هذين الجزأين فيتمثل في بيتين وشطر ختامي مفرد ، وفيه تتساوى الأشطر في عدد التفاعيل ، ولكن الشاعر يضيف إلى القافية المتماثلة في شطري العجز قافية داخلية في شطري الصدر ، ثم تنتهي الفقرة بشطر مستقل تتفق قافيته مع قافية الشطرين الثاني والرابع في الجزء الأول^(١٦٥) .

وقد لا تبلغ زخرفة الإيقاع من التعقيد ما بلغته في هذا النموذج ، فيكتفي الشاعر الرمزي بتنويع القافية بين كل مجموعة وأخرى من الأبيات ، وقد يلتزم مع ذلك ما لا يلزم من تقفية الشطرين ، بغية خلق إيقاع إضافي مبعثه القافية الداخلية ، كما يصنع « بشر

(١٦٥) هذه الفقرة من ديوان الشاعر « الالحان الضائعة » ص ٦٣ ، انظر له كذلك قصيدتا « سحر صوت » و « الضحكة النشوى » من ديوانه « صدى ونور ودموع » ص ١٩ - ٢٢٢ .

فارس » في قصيدتيه « إلى فتاة » و « أشباه وأضداد »^(١٦٦) .

أو قد تقترن الدقة في توزيع القوافي بالتصرف في مسافات الأبيات والمراوحة بين عدد التفعيلات في كل منها ، بل لقد يصل الأمر بالشاعر إلى جحد الاختصار في بعض الأبيات على تفعيلة واحدة ، وهي ظاهرة يلمسها قارئ الفقرة السابقة من قصيدة « الصيرفي » ، ولكنها تحظى بمزيد من العناية في شعر « سعيد عقل » ، ونشير منه بخاصة إلى قصيدتيه « مري ببستاننا صباحاً » و « اليخت الأبيض »^(١٦٧) . ولأهمية هاتين القصيدتين وأمثالهما في الدلالة على مدى ما وصلت إليه القصيدة الرمزية من هندسة شكلية محكمة ، سنتوقف عند ثانيتهما ، نعى « اليخت الأبيض » التي يبدأها الشاعر بقوله :

يا يختها الأبيض
أقلع بنا
كاد السنى
من حسننها يمرض
أقلع بنا
يا يختها الأبيض
قد أقبلت تطرب
أخت الشعاع
أرخِ الشراع
وابلغ بنا الكوكب
ما همّ ؟ طرّ ، ما همّ
هذا الزبد ؟
طأ الجلكد ،
واهزأ بهول اليمّ

* * *

(١٦٦) نشرت القصيدة الأولى « بالكاتب المصري » - مارس سنة ١٩٤٧ م والثانية « بالاديب » -

يناير سنة ١٩٥٢ م .

(١٦٧) رندل - ص ٨٩ - ٩٦ .

سَمِ الرِّيحَ الوِيلَ
هَجَّ البَحَارَ
خَلَّ الدَّوَارَ
يَصِيبُ جِسْمَ اللَّيْلِ

* * *

فوزن هذه القصيدة ذو أصل رجزى ، وأبياتها تتراوح بين تفعيلتين : « مستعلن فاعل » ، وتفعيلة واحدة : « مستعلن » أو « مستعلان » ، ولم تعرف موسيقى القصيدة العربية نمطاً وزنياً يقوم على مثل هذه المراوحة ، ولكنه مع ذلك لا يخرج عن الطبيعة الشطرية لهذه الموسيقى ، لأن الشاعر يخضعه لنظام دقيق يلتزمه في جميع فقرات القصيدة ، فكل فقرة تبدأ بيت من تفعيلتين على قافية معينة ، يليه بيتان كل منهما لا يزيد عن تفعيلة واحدة ولكنهما مع ذلك متماثلان في القافية ومخالفان في الوقت ذاته للبيت الأول ، ثم بيت أخير يتفق مع البيت الأول في قافيته وعدد تفاعيله على حين يخالف فيهما البيتين الثاني والثالث ، فإذا استعملنا الرموز في الدلالة على تشكيلات الوزن والقافية في كل فقرة أمكن القول بأنها لا تخرج عن هذا النمط : أ ب ب أ . ولم يشد الشاعر عن هذا النظام إلا في الفقرة الأولى التي زاد فيها بيتين ، أولهما من تفعيلة واحدة وقافية ماثلة لقافيتي البيتين الثاني والثالث ، وثانيهما من تفعيلتين وقافية ماثلة لقافيتي البيتين الأول والرابع ، وحتى هذا الشذوذ مقصود ، أراد به الشاعر أن يخالف بين فقرة المطع وفقرات الحشو . وبما يؤكد هذا تكراره في الفقرة الأخيرة من القصيدة لنظام الفقرة الأولى دون تغيير :

لا قلت ، يا يخت « أين » ؟

« أين البحار ؟ »

لك القرار

في منتهى عينين

أين البحار

لا قلت يا يخت « أين ؟ »

فنظام هذه الفقرة مماثل لنظام الفقرة الأولى سواء في كم التفاعيل أو عدد الأبيات وطريقة ترتيب القوافي ، وكأن الشاعر بذلك يتحرى قدراً من المخالفة بين فقرتي الاستهلال

والختام من ناحية وبقية فقرات القصيدة من ناحية أخرى (١٦٨) .

على أنه ينبغي أن لا نخلط بين مثل هذا النمط الوزنى وغيره من قصائد الشعر التفعيلى ، لأن الشاعر رغم عدم التزامه بالمساواة التامة بين الأبيات — أو الأشر — قد فرض على نفسه التزاماً من نوع آخر حين تقيّد بوحدة نظام الفقرات فى القصيدة .

وهذا النظام الفقرى ينأى بتلك القصيدة عن نطاق الشعر التفعيلى بما فيه من تلقائية القوافى ، وحرية توزيع التفاعيل على الأبيات دون ما التزام سابق بأى شكل تنظيمى ثابت ، اللهم إلا وحدة التفعيلة .

آية هذا أن حرية الإيقاع فى القصيدة الرمزية ظلت حرية مقيدة على نحو ما ، حتى فى تلك القصائد التى خرج بها « سعيد عقل » على الإطار الشطرى جملة ، التى تعتبر تطبيقاً لمصطلح الشعر التفعيلى ، نراه يتحرر من وحدة البيت ولكنه يحرص على تنظيم القوافى ، بحيث تتردد القافية الواحدة أكثر من مرة على التوالى أو مع فواصل من قواف أخرى ، وكأن تردد القافية فى هذه الحالة يقوم بقدر من التعويض عن التساوى الوزنى الذى لم يلتزمه الشاعر ، وما كان حرياً أن ينشأ عن هذا التساوى من وضوح الإيقاع . اقرأ — على سبيل المثال لا الحصر — قصيدته « على اليمين » ، وتأمل التشكيل الموسيقى لهذه الأبيات خاصة :

على اليمين
ألا احملىنى ، ها أنا طفل
مُدَّ جثت هذى الأرض أو قبل
حدّثتُ فى سرى عن زهرتين
أولاهما حمراء
قانية
والثانية
بيضاء
ما اسماهما ؟

(١٦٨) انظر كذلك من نماذج هندسة القصيدة هندسة موسيقية — قصيدته « أجمل منك ؟ لا » و « بقصرنا سوف يمر الشاعر » — ديوان « أجمل منك ؟ لا » ، ص ١٨ وما بعدها ، ص ٣٣ وما بعدها .

أجمل ما تُدعى به الدى
أذكر ؟ لا أذكر
فتش معى يا قلب ، عبّر الطيب والسكرة والقبلة
فتش معى ، فن يعثر
على الفم الأحمر ، والفلة ؟ (١٦٩)

فهو لا يلتزم — على نقيض النموذج السابق حيث تقيد بنظام الفقرات — أية وحدة وزنية سوى وحدة التفعيلة ، غير أنه يستغل القوافى المتعانقة والمتقاطعة فى خلق قدر من الإيقاع المتجانس أو المتجاوب تنتهى به الأبيات . ولكن هل استطاع هذا حقاً أن يعوض الموسيقى الواضحة التى يتكفل بها التساوى الوزنى فى الشعر العمودى ؟ ينبغى أن نعترف بأن ما بقى للشعر التفعيلي من جوهرة الموسيقى — بعد أن نبذ وحدة البيت — قليل ، وأن هذا القليل بحاجة إلى الشاعر المرفه الذى يلتقط بأذنه كل ما فى التفعيلة من إمكانات إيقاعية ، ولكى يتحقق هذا ينبغى أن يكون الترخص باستعمال الزخافات والعلل العروضية فى أضيق الحدود ، والا تحولت القصيدة إلى ثثرة نثرية لا أبعاد لها ولا ملامح . . والملاحظ فى النموذج السابق — وأمثاله كثرة — أن عدد التفعيلات الصحيحة ضئيل إذا قيس بعدد التفاعيل المزخفة والمعتلة — مع أن نقيض ذلك هو المفروض — وأن تفعيلة الضرب بخاصة — وهى التفعيلة التى تختم البيت — لم ترد صحيحة سوى ثلاث مرات على مدى أربعة عشر بيتاً ، وأن الشاعر — فوق هذا — يخلط بينها وبين ضرب الأبحر الأخرى ، فمع أن القصيدة فى الأصل رجزية ، ترى أضربها تراوح بين « متفعلان » و « فاعل » و « فاعلان » و « مفعول » و « فاعلن » و « مستفعلن » و « فعل » ، وهى خليط غير متجانس يفقد الضرب أية قيمة إيقاعية كان خليقاً أن يحملها . فإذا أضفنا إلى ذلك أن غالبية القوافى التى أرادها الشاعر بديلاً موسيقياً كانت من « القوافى الصعبة » التى تنتهى بساكنين يثقل التقاؤهما فى نثر الكلام فضلاً عن شعره ، أدركنا سر ما فى القصيدة المشار إليها من نثرية الإيقاع وجفاف إيحائه رغم كل ما تسربت به من زخارف شكلية (١٧٠) .

(١٦٩) ديوان « أجمل منك ؟ لا » ص ٥٦ وما بعدها .

(١٧٠) يشبهها فى هذا قصيدة للشاعر ذاته بعنوان « قنطرة الياسين » — المصدر السابق ص ٩١ وما بعدها .

ثانياً — غلبة الأوزان القصيرة والرجزية : مع أن للابقاع والوزن علاقة وثيقة — سبق أن أوضحنا طبيعتها — بالانفعال الذي يسيطر على الشاعر حالة الإبداع ، فإن محاولة الربط بين وزن خاص وموضوع شعري بعينه محاولة لا تخلو من مصادرة وعنت ، فقد كان العرب « يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم ، ويكنى أن نذكر المعلقات التي قبلت كلها في موضوع واحد تقريباً ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل ، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص » (١٧١) .

ولئن صعب التقنين لعلاقة حتمية محددة بين موسيقى القصيدة وموضوعها فإن هناك قدراً مشتركاً لا يصعب الإحساس به ، وهو أنه كلما علت درجة الانفعال وطفى التأثير الشديد على المبدع كان أقرب إلى التماس الأوزان القصيرة والإيقاعات السريعة التي تتواءم وحركة الانفعال وسرعة التنفس وازدياد الضربات القلبية . أما حين يتحول الانفعال إلى شعور هادئ عميق ، فإن الشاعر يتخير عادة ، وبطريقة لا شعورية ، وزناً طويلاً كثير المقاطع ليناسب حالة الشجن أو اليأس أو التأمل التي تسيطر عليه (١٧٢) .

على ضوء هذه الحقيقة الإجمالية يمكن النظر في أوزان القصائد التي تابع أصحابها خطى الرمزيين أو تأثروا بهم تأثراً مباشراً ، فمن خلال إحدى عشرة قصيدة هي كل ما وقعنا عليه منشوراً « لبشر فارس » فيما بين سنتي ١٩٢٨ — ١٩٥٢ م لا نكاد نعثر على قصيدة واحدة تامة الوزن ، فهي إما مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة ، ومعظمها يحتذى نغمة الرمل القصير ، وتفعيلاته طيبة للغاية ، وفي رنته نشوة وطرب ، أو الخفيف المجزوء وما اشتق منه ، وفيه من الترنج والخفة ما يناسب المسحة الصوفية التي تظلل بعض قصائد هذا الشاعر ، ولعلنا ما زلنا نذكر قصيدته « أشباه وأضداد » (١٧٣) ، فهي تقتنى هذا الوزن ولا تخلو مع ذلك من نبرة صوفية عالية .

(١٧١) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٣ — وانظر كذلك الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٧٤ — ٤٧٥ .

(١٧٢) انظر موسيقى الشعر ص ١٧٤ — ١٧٥ .

(١٧٣) اقتطفنا جزءاً من هذه القصيدة عند حديثنا عن الموسيقى الصوتية فليرجع إليه ، وقد استهدينا في الخصائص الإيجابية للبحور بكتاب قيم للدكتور عبد الله الطيب المجنوب « حاول فيه دراسة العروض العربي دراسة منهجية جديدة ، وعنوانه : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الأول — مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر سنة ١٩٥٥ م) .

وربما كان هذا الميل إلى الأوزان القصيرة راجعاً في الأصل إلى طبيعة التجربة الرمزية في شعرنا الحديث ، فهي تجربة تنبثق عن الانفعال الحاد بالوجود والإحساس العارض بالأشياء ، أكثر مما تنبثق عن فلسفة شعرية شاملة ، ولكنه على أية حال ليس ميلاً فردياً ، لأنه يبدو بوضوح في نتاج شعراء آخرين عدا « بشر فارس » ، ولا سيما « صلاح لبكي » ، الذي ظهر من تعقبه في مجموعة كاملة من مجموعاته الشعرية^(١٧٤) أنه من بين اثنتين وعشرين قصيدة لم يستخدم الأوزان التامة في أكثر من ثمانى قصائد ، على حين كانت بقيتها من أوزان مجزوة أو مشطورة أو منهوكة ، وهي نسبة — كما ترى — غير متكافئة .

أما « سعيد عقل » فقد ضم ديوانه الأول « رندلى » ثلاثاً وأربعين قصيدة ، يلاحظ فيها جنوحه إلى وزن المتقارب كامله ومجزؤه (١١ قصيدة) ، ثم السريع (٩ قصائد) ، ثم الرمل (٥ قصائد) ، ثم مجزوء الخفيف (٤ — قصائد) ، ثم مجزوء الرمل (٣ قصائد) ، ثم قصيدتان لكل من مجزوء الكامل ومخلع البسيط والرجز ، ثم قصيدة واحدة لكل من الخفيف والمقتضب والمديد والطويل والهزج .

أما في ديوانه الثانى « أجمل منك ؟ لا » — وكثرته من الشعر التفعيلى — فقد تغيرت النسبة ، وأصبح النمط الوزنى الغالب هو الرجز أو ما اشتبه به أحياناً « كالسريع » الذى يخلط الشاعر بين أضربه وأضرب الرجز ، وهما معاً يستوعبان نحو ثلاث وعشرين قصيدة من مجموع قصائد الديوان البالغة إحدى وثلاثين ، على حين لم يحظ المتقارب بأكثر من قصيدتين ومثلهما للمجتث ، وكذلك للمتدارك ، ثم قصيدة واحدة لكل من المديد والبسيط المشطور .

ويلاحظ أن نسبة لا بأس بها من قصائد الديوان الأول من الأوزان القصار أو المجزوة ، كما يلاحظ أن أكثر الأوزان شيوعاً على قلم الشاعر وزنا المتقارب والرجز ، أما « المتقارب » فأقل ما يقال عنه أنه بحر « بسيط النغم ، مطرد التفاعيل ، مناسب ، طبل الموسيقى . ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث فى نسق مستمر . والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شىء فيه »^(١٧٥) ، وربما واعم — لهذا السبب — جو النشوة الذى تسبح فيه كثير من تجارب « سعيد عقل » ،

(١٧٤) هى مجموعته الشعرية المسماة : مواعيد (دار المكشوف — بيروت ١٩٤٣ م) .

(١٧٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ٣٣٧ .

شعره ليس شعر تأمل بقدر ما هو انتشاء بجمال مطلق أو مستحيل : —

أفيقي على قبلة نسمُر هزيعاً له تزهّر الأعصر
نهم مع الساهيات النجوم ، ويندى بنا الأفق الأقمَر
أحاديثنا نغمة في المروج ، تئوّه على رجعها الأنهر
ونحن ، أولى الشعر ، نهمي هناء على الناس ، والناس لا تشعر
حملنا الربيع على راحتين ، فينّا ، ومن حبنا العنبر^(١٧٦)

فاندفاع النغم في هذه الأبيات وتدفعه وانسيابه ، أكثر وفاقاً مع رنة الطرب التي يحسها الشاعر خلال اندماجه بالطبيعة، وكأن كل ما في الوجود من مظاهر الروعة أثر تلقائي لتلك العلاقة الأزلية التي تربط الفنان المبدع بالكلمة الشاعرة : أصل الحب ومنبع الجمال .

وليس من علة لا تكاء الشاعر في ديوانه الثاني على الرجز وما استمد منه، كالسريع ، إلا قابلية هذا الوزن لكثير من الرخص العروضية التي لا تسمح بها الأوزان الأخرى ، فوحدته الإيقاعية مرنة لا يصعب التصرف فيها ، والرخص العروضية سلاح ذو حدين ، فهي تسمح للشاعر بالتوفيق بين الوزن والأسلوب الكلامي الذي يجده صالحاً للتعبير عن فكرته، ولكنه إذا أسرف فيها أفضت إلى انطفاء الإيقاع وغموض معالمة، وهي الظاهرة التي تسود كثيراً من رجزيات هذا الشاعر ، وبخاصة حين تخونه حاسته الموسيقية فيخلط في القصيدة الواحدة بين الأضرب المختلفة ، غير مدرك أن أعاريض الأبحر وأضربها أبرز مقومات الإيقاع في القصيدة ، وأن العروضيين لهذا السبب قد افترضوا فيها — بحق — نوعاً من المشاكلة والتماثل بحيث إذا اعترتها علة ما لزمّت في بقية القصيدة^(١٧٧) .

(١٧٦) من قصيدة « أثر النفوة » — رفدلى ص ٣٥ — وتكرر الفكرة ذاتها بما لا يخرج عن الاطار الوزني للمقارب في قصائد : « سلاف المصور » ، « إلى مطربة » ، « على رخامة » ، « وردة الورد » صفحات ٣١ . ٥٠ . ٥٣ . من الديوان ذاته .

(١٧٧) سبق أن عرضنا لهذه الظاهرة في قصيدة الشاعر المسماة « على اليدين » ، ولكنها واضحة كذلك في قصائد : « حقان » و« سمعت » و« أجمل الأجل » من ديوانه « أجمل منك؟ لا » . فنن قصيدة « حقان » (ص ٦٣ — ٦٤ من المصدر المذكور) قوله :

حقان لا أبهى ولا أجمل

من مرمر نقش الفوى ، من شمس

لا للهوى — حذار ! — لا للمس

ثالثاً - تنويع الإيقاع واشتقاق الأوزان : وهى ظاهرة ترجع كذلك إلى ضعف إحساس الرمزيين بالعروض التقليدى ورغبتهم فى تجاوزه ، ولكنها - مع ذلك - لا تخرج عن الإطار الشطرى للقصيدة العربية .

ونعنى بتنويع الإيقاع عدم التزام الشاعر بوحدة الإيقاع « التفعيلة » فى القصيدة ، بأن يستخدم فى القصيدة الواحدة أكثر من بحر موسيقى ، وغالباً ما تكون الأبحر المستخدمة متقاربة الإيقاع ، ومن ثم لا تعظم المفارقة التى يحسها المتلقى فى انتقاله من بحر إلى بحر ، وقد يكون هذا الانتقال فى داخل البيت ذاته بأن تكون الشطرة الأولى من بحر بعينه ، والشطرة الثانية من بحر آخر كما يصنع « الصيرفى » فى قصيدته « وحى الشعر » :

أنت من يا عازفاً فوق قلبى أغنيات تفيض من وجدانى
أنت من يا ساكباً فوق روحى ضوء حب يسيل كالطوفان ؟
أنت من يا من يسر إلى النفس بنجوى الأرواح من رضوان ؟
أنت من يا من يفك قيود اللفظ حتى سما جناح المعانى ؟
أنت من يا من تغلغل فى النفس فأبدى المستور من أشجاني ؟ (١٧٨)

فأشطر الصدر فى هذه الأبيات من وزن المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) ، وأشطر العجز من وزن الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ، وقد تم المزج بين البحرين بأذ تحولت التفعيلة الوسطى فى الوزن الأول من « فاعلن » إلى « متفعلن » أو « مستفعلن » ، وهو تغيير يسير كما ترى ، ولكنه أفضى إلى نمط وزنى جديد ، زاوج فيه الشاعر بين المديد والخفيف معاً .

ولا يتم الانتقال من بحر إلى بحر داخل البيت الشعرى ذاته بل بين كل مجموعة

— يا ليتنى أحمل

والقجربرد

اليهما ضمة ورد

فى هذه الأبيات - على قلتها - خليط من الاضرب المعتلة غير المنسجمة ، حيث تتراوح هذه الاضرب بين فاعل ومستفعل ومستفعلان ومستعلان ، وأثر هذا فى إطفاء موسيقى القصيدة لا يحتاج إلى بيان .

(١٧٨) الالحان الضائعة ص ٦٥ .

وأخرى من أبيات القصيدة ، فيبدأ الشاعر بأبيات من بحر ما ، تعقبها أبيات من بحر مخالف وهكذا ، على نحو ما نلاحظه في قصيدة « أجمل الأجمل » « لسعيد عقل » ، وفيها يقول :

يا أجمل الأجمل
زرتِ الوعود
فغار ، غار الوجود
قلتُ « اتئد ، سؤلك لا يُسأل » .
أنتِ تنزل السهاد
على النظر
أنتِ تنقل القمر
في ظلمة الفؤاد

فهذه المجموعة في جملتها رجزية الإيقاع ، يخلط الشاعر في أضربها - كعادته في الرجزيات - بين أضرب الرجز والسريع ، والمفارقة بينهما دقيقة ، ولكن هذه المفارقة تبدو أكثر وضوحاً حين ينتقل الشاعر في الأبيات التي تلي تلك مباشرة إلى إيقاع (المقارب) :

خلقتك لم أدر كيف
فلا فكر أفلتُ ، لا حسن طيف
ولا دقة من أصول حريزة
فما « مونليزة »
وما « حلم ليلة صيف ؟ » (١٧٩)

والمفروض في الطريقة الرمزية أن يكون تنويع الإيقاع مرتبطاً بنمو التجربة النفسية في العمل الشعري ، وأن لا يقتصر على مجرد الرغبة في التغيير ، وإلا لم تكن له قيمته الإيحائية المنشودة . بيد أن الملاحظ في القصيدة المذكورة أن تدرج الشاعر من إيقاع الرجز إلى

(١٧٩) ديوان « أجمل منك ؟ لا » ص ٧٤ وما بعدها . و « مونليزا » هي السيدة التي نقل صورتها الرسام الإيطالي الشهير ليونارد دافنشي Leonardo Da Vinci في لوحته « الجوكاندا » ، أما « حلم ليلة صيف » فعنوان إحدى مسرحيات « شكسبير » .

إيقاع المتقارب لم يتم بناء على تدرج مماثل في الجانب النفسى من القصيدة ، لأن الأبيات الأولى ثم عن شدة انبهار الشاعر بذلك الجمال المثلث الذى يغار منه الوجود ويحلم به ولا يناله ، أما الأبيات الأخيرة فمتابعة لهذا الإحساس ذاته ، بالإشارة إلى تفرد هذا الجمال ودقته واكتماله ، أى أن كلتا القطعتين تسبحان في مناخ شعورى واحد ، ومن ثم كانت المخالفة بينهما في الإيقاع مخالفة غير منتجة .

وقد يوزع الشاعر قصيدته على فقرات تتساوى أبياتها وزناً ، ولكنه يختم كل فقرة بجملة موسيقية من وزن مغاير مع التزام هذه الجملة بعينها في الفقرات المتساوية ، كما يتضح من قصيدة « لبشر فارس » بعنوان « الخريف في برلين » وفيها يستخدم طيلة القصيدة قافية واحدة ووزناً واحداً هو مشطور الرمل ، غير أنه في نهاية كل فقرة يردد هذه الخاتمة « يا صفرة الورق . في الخريف » ، وهى خاتمة صدرها من البسيط وعجزها من الرمل^(١٨٠) .

ثم إن من حاولوا الرمزية في شعرنا المعاصر لم يقفوا عند حد المزاجية بين الأبحر أو تنويعها في العمل الشعري الواحد ، بل شملت تجاربهم اشتقاق بعض الأوزان الجديدة عن طريق التصرف في الأوزان الموروثة بحذف أو إضافة بعض المقاطع والتفاعيل . وقد حرص « بشر فارس » على أن ينبهنا إلى هذه الظاهرة في قصيدته « أشباه وأضداد » حيث احتذى فيها نمطاً وزنياً اشتقه من وزن الخفيف المجزوء وذيلها بقوله : « تجرى هذه القصيدة على وزن هو فاعلاتن مفعولن ، فكأنه يلحق بالبحر الخفيف ، فيكون من مجزؤه مع عروض مقصورة وضرب مثلها في جميع الأبيات » . ومطلع القصيدة :

نـبرات العصفور عند أطلال الدور
مثل أهزاج الحور فى سماع المصدور^(١٨١)

وعلى نحو هذا المطلع ترد بقية القصيدة التى لا تحاكي تماماً وزن الخفيف المجزوء ، ولكنها راجعة إليه ومشتقة منه .

وتتجلى انعكاسات هذه الظاهرة أوضح ما تكون في شعر « سعيد عقل » حيث تتعدد القصائد التى تحتذى أوزاناً يحسبها بعض الدارسين مخترعة ، مع أنها مستخلصة من

(١٨٠) نشرت هذه القصيدة في المقتطف - أكتوبر سنة ١٩٣٦ م (مجلد ٨٩) ص ٢٧٢ وسبق

نقلها وتحليلها في بداية الفصل الثالث من هذا الباب .

(١٨١) مجلة الأديب - يناير سنة ١٩٥٢ م - الجزء الأول - السنة الحادية عشرة .

الأوزان السائدة، ويمكن ارجاعها بشيء من التصرف إلى المتن العروضي، ونكتفي للتدليل على هذا بالإشارة إلى قصيدتين من تلك القصائد أولاها بعنوان «نجوم» ويستهلها الشاعر بقوله :

سمعتُ بنا أنجُم درر ؟ !
فتلفتُ ! تسأل الخبير ؟
أنتِ يا أنا وأنا البشر
ما لها الدرر ؟

والثانية بعنوان «نجوى القمر» ويلتزم فيها بوزن هذا المطلع :

يا مرحباً بالقمر
في الموعد المنتظر
بين الربى والغمام^(١٨٢)

أما إطار القصيدة الأولى فتطوير لوزن المتدارك (فاعلن مكررة) أو المقتضب (مفعولات مفتعلن) ، ولم يبتكره الشاعر من عدم، فقد سبق أن نظم كل من «البارودي» و«شوقي» فيما يشبه هذا الوزن الحديد ، مع فارق أن «سعيد عقل» استباح لنفسه من العلل العروضية ما لم يستبحه الشاعران . أما القصيدة الثانية فترجع في موسيقاها إلى ما يسميه العروضيون بالبسيط المشطور «مستعلن فاعلن» مع زيادة ساكن في نهاية الشطر الثالثة بحيث تصبح التفعيلة «فاعلان» بدلا من «فاعلن» . وقد سبق أن نظم «شوقي» كذلك من هذا الوزن إحدى قصائده الذائعة وهي التي دعاها «بوصف مرقص»^(١٨٣) .

(١٨٢) القصيدتان من ديوانه «رندل» ص ٣٩ - ١٠٣ .

(١٨٣) من قصيدة البارودي المشار إليها .

إملا القبح واعص من نصح
وارو غلتي بابتة الفرح
فالفيتي متى ذاقها انشرح
ومطلع قصيدة شوقي الأولى :

مسال واحتجب وادعى الغضب
ليست هاجري يشرح السبب

أما قصيدته الثانية فمنها :

طال عليها القدم فهي وجود عدم
قد ولدت في الصبا وانبعثت في الهرم

تلك خلاصة محاولات الرمزيين في موسيقى القصيدة العربية ، وضح منها بخاصة كيف عنوا بهندسة الإطار الشعري واجتزاء الأوزان والجرأة على تنويعها ومزجها في العمل الواحد ، بل والجرأة على اشتقاقها والتصرف فيها تغليباً للذوق الموسيقي على الذوق العروضي . بيد أن هذه المحاولات — على طرافتها — لم تخل من مزالق أفضت بها إلى عكس المقصود منها ، لأن إسرافهم في هندسة القصيدة تحول أحياناً إلى زخرفة شكلية لا ارتباط لها ببنية العمل الفني ، كما أن إرهابهم للتفعيلة الشعرية وعدم اقتصادهم في استخدام الرخص العروضية من زحاف وعلة جعل الإيقاع يبدو أحياناً وكأن لا تخوم له ، بحيث يحتاج المتلقي في ملاحظته إلى كثير من الجهد والمراقبة ، وفي بعض ما سبق من نماذجهم شاهد على ذلك .

على أن لهذه المحاولات مغزى آخر أكثر أهمية ، فلعله قد لوحظ أنها في مجملها لم تكد تخرج على الإطار الشعري للقصيدة العربية ، باستثناء ما أشرنا إليه من تجارب لسعيد عقل في الشعر التفعيلي ، وحتى هذه التجارب لم تتضح بما فيه الكفاية إلا في ديوانه الأخير (أجمل منك ؟ لا) الذي صدر سنة ١٩٦٠ م ، بعد أن وضع مصطلح الشعر التفعيلي موضع الممارسة والتطبيق ، وأصبح منهجاً في بناء القصيدة يحتذيه أكثر من شاعر ، فكانه في هذا الصدد ليس مكان الريادة على أية حال .

* * *

وإطار التفعيلة هو النهر الثالث من أنهار التجديد التي سلف إجمالها في صدر هذا الحديث ، وقد برز في أعقاب الحرب العالمية الثانية على شكل محاولات فردية متعاصرة تقريباً ، بحيث يصعب فيها التمييز بين السابق والمسبق .

= وقد حسب الاستاذ الدكتور إبراهيم أنيس (موسيقى الشعر ص ١٩٥ - ١٩٧) أن أوزان هذه القصائد مخترعة اختراعاً ، والحال أن وزن القصيدتين الأوليين دائري في إطار « المتدارك » أو « المقتضب » على حين تحتذى القصيدة الثالثة وزن البسيط المشطور - انظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ٨٧ - ٨٩ . (١٨٤) كثر اللفظ أخيراً حول ريادة هذا النمط الشعري ومن أحق بها وأسبق إليها ، ويسود شبه اعتقاد بأن أول قصيدة حرة الوزن هي قصيدة « الكواير » التي نظمها الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » ، ونشرت بمجلة العروية في ديسمبر سنة ١٩٤٧ م . وقد أنصفت الشاعرة من نفسها حين قالت في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » (ط ٢ - مكتبة النهضة - بغداد سنة ١٩٦٥) : إن هذه القصيدة « أول قصيدة حرة الوزن تنشر » ، فالحقيقة أن ثمة قصيدة تسبقها من حيث تاريخ كتابتها ، وإن تأخرت عنها من حيث تاريخ نشرها ، هي قصيدة للشاعر العراقي بدر شاكر السياب بعنوان « هل كان حباً » ، ويرجع تاريخها - كما قرر الشاعر =

ولكن إرهاباته ينبغي أن تلتبس فيما تقدمه من حركات التجديد ، سواء منها ما تم في عصور تاريخية مبكرة كحركة التوشيح في القصيدة الأندلسية ، أو ما شهدته العصر الحديث من حركات يجمعها النزوع إلى هندسة الشكل الشعري وتنويع القوافي والتصرف في الأوزان بما يتيح للشاعر أن يقتصر في بعض الأحيان على تفعيلية واحدة أو اثنتين في بيت بأكمله .

أما أن لهذا الإطار صلة بثورة العروض الغربي وبالشعر الحر vers libre لدى الرمزيين بخاصة ، فاحتمال يكاد يبلغ حد اليقين ولا سيما إذا لاحظنا أن بعض من كتبوا في هذا الإطار أفادوا من التراث الرمزي في جوانب أخرى من بناء القصيدة كاستغلال الرمز والأسطورة في التصوير الشعري^(١٨٥) ، بيد أن هذه الصلة بين شعر التفعيلة وثورة العروض الغربي ليست بالضرورة من نوع الاحتذاء المطلق ، لأن طبيعة العروض الغربي تختلف عن نظيرتها في العروض العربي كما سبق تقريره ، مما يترتب عليه اختلاف طبيعة الحرية التي تطلب في كل منهما . إنها بالأحرى صلة الاستثناس والتأثر غير المباشر ، إذ كشفت هذه الثورة لشعرائنا مدى التطور الذي بلغته حركة الشعر العالمي ، وأكدت لديهم غلبة الحس الموسيقي على القاعدة العروضية .

وفيما عدا هذا يمكن القول بأن الشعر التفعيلي تطوير لخطى التجديد التي سبقتها ، وامتداد لها ، وهي حقيقة يحرص دعاة على الإنجاء بها حين يشيرون إلى أن هذا الشعر يقوم على أساس من العروض الخليلي ، لأنه لاحظ ما تعتمد إليه الأذن العربية من إيفاء البحور حيناً ، واجتزائها وشطرها ونهكها أحياناً ، فلم يزد عن أن جمع بين هذه في قصيدة واحدة مع التزام بقية القواعد العروضية التي يجب توافرها في الضرب ، وهم يضيفون إلى ذلك أن حركة الشعر التفعيلي بصورتها الحقة الصافية : « ليست دعوى لنبد الأبحر الشطرية

= نفسه - إلى سنة ١٩٤٦ م ، وإن لم يظهر الديوان الذي نشرت به إلا سنة ١٩٤٧ م - انظر كتاب « نازك » المذكور ص ٢٣ - ٢٤ وكذلك ديوان « أزهار وأساطير » لبدر شاكر السياب (منشورات مكتبة الحياة - بيروت) ص ١٣٩ - ١٤١ .

(١٨٥) نعتي بهؤلاء من درسنا بعض نتائجهم تحت ما سمي بالرمزية النفسية والرمزية الاسطورية ، وقد كان تأثيرهم بالرمزية غير مباشر ، أي عن طريق تأثيرهم بالشعر الإنجليزي و « ت . س . اليوت » على وجه التحديد . وبكأنهم من الرمزية ليس كمكان شعراء الرمزية الخالصة أو الميتافيزيقية ، فهؤلاء بالمذهب الصق ، وتأثرهم به عميق ومباشر ، انظر الفصل الثالث من هذا الباب .

نبدأ تماماً ، ولاهى تهدف إلى أن تقضى على أوزان التحليل وتحل محلها ، وإنما كان كل ما ترمى إليه أن تبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة» (١٨٦) .

وتصوير الشعر التفعيلي على هذا النحو يبرز انتباهه إلى شعر الماضي ومكانه منه ، ولكنه لا يبرز الجوانب الإيجابية فيه ، إنه يسوغه ، ولكنه لا يبين وجه الضرورة إليه . فما طبيعة هذا الشكل ، وماذا عسى أن يمنحه من عطاء للشاعر أو للقاصيدة ؟ تجيب الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » في مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » : « إن هذا الأسلوب الجديد ، ليس « خروجاً » على طريقة التحليل — لاحظ إلحاحها على وصل هذا الأسلوب بالمتن العروضي — وإنما هو تعديل لها ، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن التحليل ، فالتحليل قد جعل وزن البحر « الكامل » كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
كفأى ترتعشان أين سكينتى شفتاى تصطخبان أين هدوئى ؟

مرتكزاً إلى « متفاعِلن » التي اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثاً منها في كل شطر ، وكل ما سنصنع نحن الآن ، أن نتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها ، فتجىء القصيدة من هذا البحر أحياناً كقصيدة « جدران وظلال » وهذا مقطع منها :

وهناك في الأعماق شيء جامد
حجرت بلادته المساء عن النهار
شيء رهيب بارد
خلف الستار
يُدعى جدار
أواه لو هدم الجدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

متفاعلين متفاعلين

متفاعلات

متفاعلات

متفاعلين متفاعلات

* * *

ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة ، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة وإن كان المعنى الذى يريد قد انتهى عند التفعيلة الرابعة ، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء» (١٨٧) .

ومن الحق أن نظام الشطرين فى القصيدة العربية نظام نمطى ، فيه من الوحدة والتساوى والاستقامة ما قد يضيق بإحساس الشاعر أو يفيض عنه ، ولكن من الحق كذلك أن هذا النظام لم يمنع الشاعر القديم من التعبير عن نفسه وعصره ، وكثيراً ما اقترن هذا التعبير بصدق وجدانى وفى نفتقده فى بعض التجارب العصرية ، فالقول بأن قصارى الشكل الجديد أن يحرق الشاعر من هندسة الإطار العمودى الصارم إغفال للجانب المضى فى تراثنا الشعرى ، أو هو — على الأقل — تشكيك فى مقدرة الشاعر الحديث على تطوير الإطار العمودى للتجربة الشعرية ، وبخاصة أن هذا الإطار — أولاً — يقبل من الرخص العروضية ما بنى عنه الصرامة المطلقة ، وأنه — ثانياً — لا يمثل غير جانب واحد فى الموسيقى الشعرية ، لأن ثمة جانباً آخر لا يقل عنه أهمية ، هو الإيقاع الصوتى ، الذى سبق تحليل بعض نماذجه والذى يرتبط بطاقة الشاعر ووعيه بجمال اللغة ، بغض النظر عن الإطار الذى يحتضنه .

إن نفور الشاعر الحديث من نمطية الإطار العمودى وتساويه ليس إلا وجهاً من وجوه القضية ، وهو الوجه الظاهر منها ، أما البواعث الخفية والمؤثرة فى نشأة الشعر التفعيلي فينبغى أن يبحث عنها فى الظروف الثقافية والاجتماعية التى تحكم العصر ، والتى تختلف عن نظيرتها بالنسبة للشاعر القديم . وأهم هذه الظروف وأكثرها شيوعاً

(١٨٧) مقدمة «شظايا ورماد» (الطبعة الثانية سنة ١٩٥٩ م — المكتب التجارى — بيروت)

لدى دارسى تلك الظاهرة ، ما ألحنا إليه سابقاً من تطور وظيفة العمل الشعرى وتطور صلتها بالفرد والجماعة ، فقد كانت القصيدة العربية فى أطوارها التاريخية قصيدة « مسموعة » فى غالب الأحيان ، يقوم فيها الإلقاء بما تقوم به الكلمة المطبوعة فى العصر الحديث . ويفترض هذا الإلقاء أن من توجه إليه القصيدة ليس فرداً أو أفراداً وإنما هو جمع أو محفل من الناس يتطلب التأثير فيه « موسيقى خاصة رتيبة مجلجلة واضحة الإيقاع وضوحاً يفوق فى الأهمية انسجام النغمات » (١٨٨) .

ثم أصبحت الكلمة الشعرية بتغير المناخ الاجتماعى والثقافى كلمة مقروءة أكثر مما هى مسموعة ، وغدا الشاعر يتوجه بحديثه إلى وجدان الفرد ومشاعره الكامنة بعد أن كان يتوجه به إلى الجماعة مباشرة ، أو قل إنه أصبح يمارس تأثيره فى الجماعة من خلال مخاطبته لإنسانية الفرد وعواطفه العليا ، وفى موقف كهذا يغدو كيان القصيدة أكثر ذاتية واستقلالا ، وتقل أهمية الموسيقى الجهيرة والوحدة النغمية القائمة على التساوى فى الوزن والقافية ، بقدر ما تعظم أهمية الإيقاع ، والإيقاع الداخلى على وجه الخصوص ، وهذا بدوره « يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية ، وقيمها الجمالية ، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التى تراسل معها ، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع فى النغم ، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف فى الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة » (١٨٩) .

ولكن هل وفق شاعر التفعيلة حقاً فى أن يستعوض بما فى اللغة من قيم جمالية وإيحاءات صوتية عن الخصائص الموسيقية البارزة التى كان يهيئها الإطار الشطرى ؟ وهل يعنى ذلك أن الشكل الجديد قد اجتاز مرحلة التجربة بما تستتبعه من إمكانيات الصواب والخطأ إلى مرحلة التكوين والوضوح نظراً وممارسة ؟

والإجابة عن هذا تحددها طبيعة المادة الشعرية التى ظهرت فى الحقبة الأخيرة ، والتى اتخذت من التفعيلة وحدة لها ، وبعض هذه المادة تطبيق جيد للمصطلح الجديد ، بيد أن هذه الجودة لم تكن ترجع إلى طبيعة المصطلح ذاته وما يتيح من حرية ، بقدر ما كانت ترجع إلى طاقة شاعر بعينه ، وعمق إحساسه باللغة : أداة التعبير الفنى ، وقدرته على

(١٨٨) الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى - الحلقة الثالثة - ص ١٠٦ .

(١٨٩) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث (ط ٣) ص ٤٨١ - ٤٨٢ .

امتلاك التراث ، وتمثله ، والإفادة منه سواء في موسيقى القصيدة أو رموزها الشعرية .
وليس صدفة أن أصحاب هذه النماذج الجيدة في شعر التفعيلة كانوا — وما يزالون
أحياناً — يمارسون الكتابة الشعرية بأسلوب الشطرين ، وأن حصيلتهم من هذه الممارسة
قد انعكست على بعض تجاربهم الجديدة ، بحيث بدت وكأنها استقطاب دقيق
لأهم ما في الإطارين من خصائص موسيقية وفنية . اقرأ هذه الأبيات « لبدر شاكر
السياب » — والقبر فيها رمز لعراق ما قبل الثورة ، والنشور رمز المخاض العربي المرتقب —
ولاحظ علو النغمة الموسيقية ووضوحها رغم انثناء القصيدة إلى الشكل التفعيلي .

من قاع قبري أصبح
حتى تنّ القبور
من رجع صوتي ، وهو رمل وريح
من عالم في حفرتي يستر يرح
مركومة في جانبيه القصور
وفيه ما في سواه
إلا ديب الحياة
حتى الأغاني فيه ، حتى الزهور
والشمس ، إلا أنها لا تدور
والدود نَخَّار بها في ضريح .
من عالم في قاع قبري أصبح
« لا تيأسوا من مولد أو نشور »^(١٩٠)

فترى أنه مع تحرره من وحدة البيت وإفادته من هذه الحرية في ربط الجملة الشعرية
بالجملة الموسيقية ، قد احتفظ بما يمكن تسميته بالقوافي المترددة ، وقد ساعد اقتران هذه
القوافي بأصوات المد الطويلة على خلق نغم إضافي حزين ينسجم مع ما تثيره الصورة
الشعرية من أحاسيس قاتمة . ثم إن هذه القوافي — بغض النظر عن مواءمتها للمدلول
الشعري ، ورغم أنها لا تخضع في ورودها لنظام ثابت — توفر للأذن بمجرد تردها متعة
إيقاعية لا يمكن إنكارها ، « تلك هي المتعة التي نحسها حين نسمع مرتين صوتاً واحداً ،

(١٩٠) قصيدة « رسالة من مقبرة » — ديوان « أنشودة المطر » ص ٧٨ .

أى جرسا بعينه » كما يقول « جويو » (١٩١) .

على أن نسبة هذه التجارب الجيدة ضئيلة إذا قيست بما يتم داخل ذلك الإطار من محاولات فجة يفرزها أصحابها — بمفهوم خاطئ للحرية الفنية — إفرازاً تلقائياً لا أصالة فيه ولا وعى ولا مكابدة ، فإذا الحقل الشعري يسبح في ضباب ثقيل ، وإذا بتلك المحاولات تبسط ظلالها الشائثة على فن ناشئة الشعراء تقليداً ومحاكاة ، وإذا الأسلوب الحديد وما عسى أن يتيح من قيم جمالية يغدو مجرد قناع « لتغليف الفقر الفكري وقلة النضج في المشاعر » (١٩٢) .

إن الحرية التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر لا تعنى — كما يحسب الكثيرون — التخلي المطلق عن أى التزام قبل العمل الشعري ، إنها على العكس من ذلك تعنى أن الشاعر قد أصبح ملتزماً إزاء تجربته الخاصة بدل أن كان ملتزماً إزاء نموذج ثابت ، وهذا الالتزام يلتقي على الشاعر تبعات جديدة ليس أقلها الوعي الكامل بأسرار اللغة وقيمها الصوتية والتركيبية ، والتراث الشعري وقيمه الجمالية ، حتى يستطيع أن يهيئ للقصيدة كياناً موسيقياً وتعبيرياً مستقلاً ، وما من شعر يمكن أن يكون حراً بمعنى هذه الكلمة لدى من يريد أن يحقق فيه الإتقان ، ومن هنا كانت الحرية المفترضة حرية مضللة ، « لأن الشاعر يلوح معها غير ملزم باتباع طول معين لأشطره وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية . فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التي يتقدم بها وهكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة وإحكام هيكلها وربط معانيها ، فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة » (١٩٣) .

آية هذا أن شعرنا المعاصر في حاجة إلى الشاعر الفذ أكثر مما هو محتاج إلى الإطار الفذ ، وأن الإطار في ذاته ليس حجة للشاعر أو عليه ، لأن الشاعر الأصيل حجة

(١٩١) انظر : مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ص ١٤٧ - ١٤٨ .

(١٩٢) من تعليق « اللويروبوجان » (الشعر ص ١٧٧) على حركة الشعر الحديث في أمريكا . ومظاهر الضعف في تلك الحركة تشبه إلى حد كبير مظاهر الضعف في حركة الشعر العربي الجديد ، وتزخر الصحف والمجلات والدواوين بكثير من هذه النماذج الفقيرة فنياً وعاطفياً وفكرياً مما لا يحتاج في ضحاكته إلى تمثيل أو تدليل ومعظمها محاكاة صارخة لبعض ما وفق فيه شعراء كبدر الشياح وصالح عبد الصبور ونازك الملائكة .

(١٩٣) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر (ط ٢) ص ٢٨ .

فنه ، وهيئات أن يكون شاعراً لمجرد اتكائه على وحدة التفعيلة ، وهيئات أن يكون كذلك لمجرد التزامه بالأسلوب الشطري ، وقد كان « مالارميه » — مشرع الرمزية ورائد فلسفتها — ينظر إلى البحر الاسكندري نظرتة إلى النموذج الشعري في اللغة الفرنسية ، ولم يكفر أتباعه بفنه رغم ثورتهم على هذا النموذج ، وكان « اليوت » — وهو موطن إعجاب مسرف من شعرائنا — تلميذاً مخلصاً للمدرسة التصويرية ودعوتها إلى الإيقاع الحر ، ثم ارتد مع الزمن إلى قالب شعري أكثر انتظاماً ، ولم يقل أحد إنه لم يكن في أى من الحالتين شاعراً .

فلتكن أصالة الشاعر وحدها برهان فنه ، ولندع التجربة الرشيدة تحدد مدى قدرة النمطين على الحياة .

حصاد البحث

تقويم عام ومقارنة واستنباط.

درج الباحثون على أن يقصروا خواتيم دراساتهم على رصد الصورة الظاهرة لموضوع البحث تلخيصاً واستنتاجاً ، ويراد لهذا التعقيب أن يمضى إلى أبعد من هذه الغاية ، فيشمل بلمحة كلية طبيعة النظرية الرمزية في الشعرين الغربي والعربي على السواء ، وما أصابته فيهما من توفيق ، وما وجه إليها من نقد . ولقد يكون التعقيب على هذا النحو مجرد استقطاب لأفكار سبقت الإشارة إليها ، غير أن استحضارها والبحث يشرف على التمام ربما أعان على تمثل النواحي الإيجابية والسلبية في النظرية الرمزية تمثلاً عاماً ، وربما كان كذلك مقدمة طبيعية لبعض ما يمكن استنباطه من نتائج يرجى الاستئناس بها في حاضر شعرنا العربي ومستقبله .

(١) والملاحظ فيما يخص أثر الرمزية في الشعر الغربي^(١) ، أن هذه النظرية في صورتها المذهبية الحادة لم تعمر كثيراً ، إذ لم تستمر سيطرتها على التاج الشعري أكثر من خمسة عشر عاماً بدأت بعدها تتعرض لهزات خطيرة ، ونقد عنيف ، كان بعضه موجهاً من رجال المذهب ذاته . وليس أدعى للعجب من أن « مورياس » الذي حدد في بيانه الشهير (سبتمبر ١٨٨٦ م) المعالم الكبرى للنظرية الرمزية كان هو نفسه أول من انشق عليها وارتد عنها حين أسس المدرسة الرومانية سنة ١٨٩١م ، فلم يبق تقريباً على شيء من الأحلام التي طمحت إلى تحقيقها الرمزية .

ولن تغرينا صلة المودة التي يعقدها الدارس بينه وبين موضوعه فتزعم إيجابية المذهب في كل ما خاضه من مناحي التجديد الشعري ، فالحق أن الرمزية قصدت بالشعر إلى تحقيق نموذج مفرط في مثاليته ، سواء في لغته الشعرية ، أو فيما يحمله من نظرة ذاتية جديدة

(٢) أفدنا في هذا التقويم العام للنظرية الرمزية ومنجزاتها من فصل قيم كتبه « مارتينو » بعنوان « رد الفعل ضد الرمزية » .

انظر :

Parnasse et Symbolisme, p. 209-215.

إلى الكائنات والوجود بعامة ، وحين أراد الشعراء نقل هذا النموذج الذهني إلى مجال التطبيق اتضح أنه ثمة هوة واسعة بين ما أرادوه وما تحقق فعلا ، وفي هذه المفارقة بين الواقع والمثال تركز إحساس الرمزيين بالإخفاق ، وشعورهم بعشية ما يبذلونه من جهد ، وعجزهم عن خلق النموذج الشعري الذي بشروا به ، ومن هنا كان انتقاص بعضهم ، ويقين بعضهم — كما لرميه — بأنهم آخر الأمر لم يستطيعوا أن ينجزوا ما وعدوا به .

وثمة حقيقتان بارزتان يمكن أن يعزى إليهما قصور النظرية الرمزية في نطاق الممارسة العملية رغم سلامة أصول هذه النظرية في جملتها ، وأولى هاتين الحقيقتين ميل الفنان الرمزي إلى اعتبار نتاجه نشاطاً خاصاً ينبعث عن أدق المشاعر وأكثرها ذاتية ، ويتوجه إلى فئة من الناس على قدر من الترف الفكري والوجداني ، بعيداً عن ضوضاء الحياة واهتمامات العامة . ولربما كان هذا الميل صدى طبيعياً لنبرة اليأس التي ترددت في أرجاء المجتمع الفرنسي على أثر انحسار الفكرة الثورية وعودة الملكية إلى مركز السيطرة والتوجيه ، وقد يكون له من هذه الناحية دلالة اجتماعية بوصفه احتجاجاً غير مباشر على رضوخ البيئة وفساد الوضع القومي ، ولكنه على أي حال كان احتجاجاً سلبياً يعالج المشكلة بالهروب منها والالتفاف حولها . ولأن منطق الرضوخ منطق عابر وموقوت كان انتصار الأفكار الجمهورية في أواخر القرن الماضي إيداناً بتراجع النزعات السلبية في الإبداع وظهور القوة الخفية للتقليد العقلي الأيديولوجي القديم ، وضعف الاهتمام بالمحاولات الصوفية والروحية التي كانت الرمزية أبرز نماذجها .

ولا ريب أن انسحاب الشاعر من الحياة العامة كفيل بأن يحرمه ذلك الثراء الوجداني والفكري الذي ينشأ من احتكاكه بالواقع وتفاعله معه بناءً ونقداً ، كما أنه يخلق في فنه وهج الشعور باللام الإنسانية وأشواقها الخالدة . وبما أن الفن حوار مستمر بين المبدع والمتلقي ، فقد يؤدي دوران الأول في نطاق الغايات الفنية المجردة إلى جفوة متبادلة بين كلا الطرفين ، وفصام يحس إزاءه الشاعر بأن عمله لا يلتقي من الاستجابة ما كان يتوقع ، وبأن جهده لا يقابل بسوى النكران ، ويفضي هذا الإحساس عادة إلى مزيد من اليأس والمرارة والسلبية يقضي على طموح المبدع ويطغى الجذوة المقدسة في نفسه ، وربما أفضى — على أحسن الفروض — إلى الإسراف في الاهتمام بالشكل الفني المحض والمبالغة في صقله على نحو يسلبه عفوية الإيجاء وحرارة الشعور ، ومن هنا نفهم تلك الإشارة الذكية

التي علق بها « ريمى دى جورمون » على نظرية الشعر عند « مالارميه » ، حين لمح إلى أن الأخير حرم نفسه « تلقائية التأثر المباشر » ، وهو يعنى بذلك مراوغته للمثال الشعري أكثر من عشرين عاماً ، وإحساسه — في التحليل الأخير — بأنه لم يبلغه بعد !^(٢) .

وحقيقة ثانية تفسر جانباً من جوانب المفارقة بين المثال الرمزي ونماذجه التطبيقية ، تلك هي الأهمية المفرطة التي أضفها الرمزيون على الموسيقى ، وإعجابهم المطلق بفن « فاجنر » خاصة ، ومحاولتهم الدائبة أن يحققوا بالشعر أثراً شبيهاً بذلك الذي حققه بالموسيقى ، واعتقادهم أن بالإمكان أن يبدع الشعر حالة جمالية تبلغ من التجريد حداً يتوقف الفهم عنده على حين تقوم الأصوات والعلاقات بكل العمل . بيد أنه إذا سلمنا بقدر من التجانس بين الشعر والموسيقى فلا يسعنا أن نغفل ما بينهما من فوارق هامة ، ليس أقلها خلو النغمات الموسيقية من الدلالة المحدودة وارتباط الألفاظ الشعرية — مهما كانت مقدرة الشاعر على تجريدتها — بثقل المعاني والمدرجات السابقة على الاستعمال الشعري^(٣) ، وفي تناسي الرمزيين لهذه الحقيقة سر ما لمسوه من صعوبة في إدراك المثال الفني الذي حلموا به ، لأنهم طلبوا من اللغة أكثر مما يمكن أن تعطيه حين أرادوا تعطيلها عن الدلالة وتسخيرها لما تسخر له الإيقاعات الموسيقية من إثارة نفسية محضة ، فالأدب — قبل كل شيء — ليس موسيقى ، بل ولا يمكن أن يكون مثل الموسيقى في تحررها التام من المضمون والدلالة بالغاً ما بلغ حرصنا على ذلك — يقول لانسون : من المؤكد أن مثل هذا المجهود الذي يجرد الشعر من كل عنصر معقول ، ويحيله إلى صيغة سحرية incantatoire كان مجهوداً جديداً ، لكنه كان يصطدم صراحة بالطابع الجوهرى في اللغة ، وهو أنها تعبر عن أشياء يمكن إدراكها كما أنه يصطدم ، دون ريب ، بالعبقرية الأصلية لدى الفرنسيين ، وهي القدرة على تصور المعاني الواضحة^(٤) .

وثمة صعوبة يعانيها قارئ الشعر الرمزي ، وهي — على أية حال — نتيجة منطقية للحقيقتين الآتيتين ، تلك هي غموضه ودقة إشاراته وتأبيه على الفهم المباشر . والإبهام طبعى في شعر يمتاح من باطن الذات ويرى فيها أصلاً ترتد إليه جزئيات الواقع ومظاهره ،

Bowra, The Heritage of Symbolism, p. 13.

(٢) انظر .

(٣) انظر السابق ص ١٤ .

(٤) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٦٥ .

ثم هو طبعى حين يرى الشاعر أن الدلالة اللغوية قاصرة عن تقرير حالات النفس بكل ثرائها وعمقها فيلجأ إلى الإيحاء بها وإثارة ما يشبهها في وجدان المتلقى عن طريق الرمز والموسيقى الشعرية ، وقد يضطره ذلك إلى أن يحدث في متن اللغة وقواعدها ما لا عهد لها به حتى يهيئ لها كياناً جديداً تستطيع به أن تؤدي وظيفتها الإيحائية المبتغاة ، فيقترن تعقيد التركيب الكلامي بتعقيد الجحو النفسى المراد لإثارته ، بل لقد يعتمد الشاعر القاء بعض الظلال على معانيه وتغليفها بغلالة سحرية تجنبها خطر الوضوح المبتذل ، وتكسبها لذة الاستكناه التدريجي ، وتعين — بحكم تشابه الغاية والوسيلة — على نقل الأثر الذاتى المبهم أكثر مما يعين التعبير المنطقى المحدود

وكثيراً ما اتخذ هذا الغموض ذريعة للتشكيك في سلامة النظرية الرمزية وآثارها الجمالية والفنية ، وليس ما سقناه في هذا الصدد دفاعاً عن مبدأ الغموض في ذاته ، بقدر ما هو تفسير لبواعثه . ويبدو أننا إذا سلمنا بقيام الشعر الحديث على ما هو أعمق من مجرد الرصد الخارجى للواقع ، إذا سلمنا بالتقاطه لرعشات الذات وخلجاتها العابرة ، فلا بد من التسليم كذلك بقدر من التظليل الإيحائى يعدى بالشعور ولا يطفئه ، ويكشف عن معطياته بالجهد والمعاودة ، ولا يبلغ درجة الإلغاز المقيت . « إن حضارتنا — كما يقول اليوت — غاية في التعقيد والتنوع ، وهذا التنوع ، وذلك التعقيد في تأثيرهما على مشاعرنا المرهفة ، لا بد أن ينتجا نتائج معقدة متنوعة ، ولا بد أن يصبح الشاعر أكثر تركيزاً وإيحاءاً وأقل اتباعاً للطريق المباشر ، حتى لقد يصيب اللغة منه بعض الأذى وهو يحاول أن يعبر عن نفسه »^(٥) .

فإذا نفينا عن مبدأ التظليل الموحى بعض الروافد المسرفة في تجارب آباء الرمزية ، وإذا طرحنا تلك المحاولات التقليدية من جانب تلامذة المذهب التى لا يشف فيها الغموض عن محصول فكرى أو وجدانى . أمكن التوصل إلى صيغة في الإيحاء الشعرى أكثر مواءمة وخصوبة ، وذلك حين يكون العمل الفنى عطاءً متجدداً يكشف عن نفسه كلما استبطنه القارئ بالتأمل والمراجعة ، وهنا لا تقتصر مهمة القارئ — كما يحسب البعض — على التلقى المباشر والاستسلام الذى ينشد الفهم من أقرب طريق ، فالتجربة التى تحصل لنا

(٥) كلمات اليوت منقولة عن د . احسان عباس : عبد الوهاب البياتى والشعر العراق الحديث

من العمل الفني ليست هبة - كما يرى « كولنجوود » - بقدر ما هي فعل نبذل الجهد في إنجازه^(٦) .

ورغم ما أشرنا إليه من مظاهر الغلو في تكوين النظرية الرمزية فكراً وتطبيقاً يظل لها من عمق التأثير في مجرى التاريخ الأدبي ما لا ينكره منصف ، وقد أثرت بتجديدها في وسائل الإيحاء الشعري من صور وإيقاع أكثر مما أثرت بأصولها في فلسفة الوجود وعلاقاته ، وتركت للأجيال المعاصرة أمثلة فنية لا تقل قيمة عما تركته الرومانتيكية والبرناسية ، وهذه الأمثلة الفنية هي الموسيقى الشعرية ، التي بانفلاتها من رقابة العقل ، وبتركها لحدس القارئ ملء الحرية في تفسير النغم ، تضع بين يدي الشاعر ينابيع لا حد لها من الوسائل الفنية^(٧) .

(ب) وحيث تتغير الظروف الاجتماعية والثقافية التي تؤدي إلى نشأة مذهب من المذاهب ، وحين تنتهي دورته باعتباره كياناً ذا فلسفة جمالية محددة المعالم ، تبدأ حركته الحرة المنحصة باعتباره حصاناً فنياً تفيد منه الآداب العالمية كل حسب حاجته وحضارته وماضيه ، فيتخذ المذهب الأدبي شكلاً جديداً يعكس هموم البيئة وملامح التراث القومي ، وتتعدد صيغته بتعدد الآفاق التي ينتقل إليها ، ومن ثم امتزجت الرمزية في الأدب الإنجليزي - على سبيل المثال - برواسب من واقع المدينة الحديثة تختلف عن تلك التزعة المثالية التجريدية التي تميز بها المذهب في الأدب الفرنسي ، قدر ما يختلفان معاً عن الروح الصوفية التي تترقق عبر رمزية « تاجور » في الأدب الهندي^(٨) .

وحين تأثر شعرنا المعاصر بحصاد الرمزية في الآداب الأوروبية لم يشذ عن إطار تلك الحقيقة العامة ، فليس لنا أن نزعم أن للرمزية فيه ذلك الكيان المذهبي الذي اصطنعتة النظرية في الشعر الفرنسي . حقاً لقد حاول بعض شعرائنا جاهدين - ونخص سعيد عقل - أن يضيفوا على نتاجهم سمة الرمزية الخالصة ، سواء باستغلال وسائل المذهب أو بالالتكاء على بعض أسسه الجمالية ، ولكن حتى في هذه الحالة يمكن لعين الناقد البصير أن تكشف قصور هذه المحاولة ، وقناعتها من المذهب بالشكل دون الجوهر .

(٦) انظر : الدكتور مصطفى سويف . الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ١٦٦ .

(٧) انظر : صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص ١٧٨ - ١٧٩ .

(٨) انظر الفقرة الخاصة بامتدادات الرمزية - الفصل الأول من الباب الأول والمراجع المبينة به .

ليس ذلك فحسب ، بل إن تأثرنا بالنظرية الرمزية لم يكن تأثراً متجانس الملامح والألوان بحيث يرجى منه خلق مذهب جديد يفيد من طرق الإيحاء الرمزي ويرتبط في الوقت ذاته بوعي وإدراك وفلسفة قومية أصيلة ، بل تعددت اتجاهات هذا التأثير بتعدد روافده ، فالذين تأثروا بالرمزية الفرنسية تأثراً مباشراً — كبشر فارس وسعيد عقل وصلاح لبكى — غلبت على شعرهم نزعة مثالية إلى تجريد الواقع وتجاوزه . والذين افادوا من تراث الرمزية في الشعر الإنجليزى — وهم الجيل الجديد بخاصة — كانت أصول النظرية في شعرهم غائمة تخرج ولا تكاد تبين ، وتركز اهتمامهم في وسائل الإيحاء من أسطورة ورمز وإيقاع ، ونزعت تجاربهم نزعة واقعية إنسانية تشف عن قلق عصرى أكثر مما تشف عن طموح إلى استكناه الوجود وكشف ما بين ظواهره من علاقات كونية على ما هو شأن الرمزية في صورتها المذهبية^(٩) .

بل إن من جمعت بينهم وحدة مصادر التأثير — وهم الذين استمدوا من المذهب في أصوله الفرنسية — لم تكن مناهجهم في الإبداع الرمزي من الاتفاق بحيث كان يتوقع ، فقد انتحى شعراء لبنان — ونخص سعيد عقل — منحى شكلياً يعنى بصقل الصياغة ومراوغة الألفاظ واستقطار ما فيها من قيم إيحائية تختلط أحياناً بأصداء شاحبة لنظرية المثل الأفلاطونية^(١٠) ، هذا على حين اتشحت الرمزية في شعر « بشر فارس » بغلالة من التأمل الروحي ، ومسحة من التصوف الشرقى يعترف بها الشاعر حين يقول : إن الرمزية الأفرنجية ظهرت في أوربا عام ١٨٧٠ م ، أما الرمزية الشرقية فهي أقرب إلى الصوفية منها إلى الأدب ، ذلك أن التأملية هي طبيعة الشرق^(١١) . بيد أن الوسائل الأدائية التي كان يمتلكها هذا الشاعر لم تكن من الثراء والطواعية بحيث توأم ذلك التأمل الطموح ، فلم يخل شعره من عنت أسلوبى ، وجفاف في الإيحاءات الصوتية والإيقاعية . ونعتقد أنه لو كانت أدواته على مستوى تجاربه ، ولو وجد ما يدعوه « بالرمزية الشرقية » صيغة فنية مناسبة ، لأمكن أن يصبح نواة لمذهب يعكس روحانية التراث العربى ونزعة التأمل في حضارة الشرق العريقة .

(٩) انظر تفصيلاً لاتجاهات الرمزية في الشعر العربى المعاصر — في الفصل الثالث من الباب الثانى .

(١٠) انظر فى هذا .

· préface de Jeques Berque, Anthologie de la littérature Arabe Contemporaine, p. 22.

(١١) نقلاً عن : أنور الجندى : الكتاب المعاصرون — أضواء على حياتهم (مطبعة الرسالة سنة ١٩٥٥ م)

ومثلما تعرضت الرمزية في الأدب الفرنسي لتيارات من التقدير العنيف والخصومات الأدبية الحادة ، كانت نماذج الرمزية في شعرنا الحديث هدفًا لحملات مستمرة من قبل بعض النقاد والمفكرين ، والملاحظ أن معظم هذه الحملات^(١٢) لم ينصب في الأساس على مبدأ الرمز في التعبير بوصفه وسيلة للإيجاء بما يندعن التسمية والتقدير ، بل توجه في جملة إلى غلو بعض الشعراء الطالعين في تطبيقه ، بحيث اتخذت الموسيقى اللفظية وسيلة لستر خواء الفكر وجفاف المشاعر ، وبحيث أصبح الإيهام دعوى يحتج بها الناشئة كلما ارتفع صوت منصف بالتنبيه والتحذير - يقول الياس أبو شبكة : انتزعت هذه الموجة - يعنى الرمزية - الحس من القلب ووضعت في الدماغ والعين . فصار الشاعر يفكر ويرى أو يخيل إليه أنه يفكر ويرى ، وتتركز شعره في التصوير والتصور ، أما القلب فسقط عن المرتبة الأولى إلى المرتبة الثانية ، وما لبث الشاعر أن هجره لانهماكه بالتفكير والزخرفة ، فجف عصيره « لقلة الاستعمال » وأصبح الحب والحنان يرتديان في قلم الشاعر معطفا غليظا^(١٣) . ولعله بذلك كان يشير إلى « سعيد عقل » ومن قلده في محاولة تصفية العمل الشعري من عناصر الوعي وأبرزها العاطفة « صنم النظامين الأفذاذ » على حد تعبير الأخير في تقديمه « للمجدلية »^(١٤) .

حتى الأستاذ عباس محمود العقاد - وهو من أكثر مفكرينا اهتماماً بالمذهب ومحاكاة له ومناقشة لأصوله - لا يجد حرجاً في الاعتراف بسلامة نظرية الإيجاء الرمزي في جوهرها ،

(١٢) ما كتب في تحليل المذهب الرمزي ونقده بأقلام أدبائنا أكثر من أن يتسع لتفصيله هذا المقام . ويمكن الرجوع على سبيل المثال إلى :

خليل هنداوي : مذهب السبويلزم أو الشعر الرمزي (الرسالة - العدد ٢٥٠ ص ٣٠٥) .

زكي طليمات : في المذهب الرمزي (الرسالة - العدد ٢٥٠ ص ٦٤٧) .

عبد العزيز عزت : المذهب الرمزي ، أهونزعة سليمة في التفكير ؟ (الرسالة - العدد ٢٥٥ ص ٨٤٥) .

عبد الرحمن شكري : رأي في الشعر الحديث (المقتطف مايو ١٩٣٩ ص ٥٤٨ ، ٥٤٩) .

نقولا فياض : سلسلة مقالات بعنوان الرمزية والشعر الرمزي - الأعداد ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ من مجلة الأديب - السنة الأولى .

عبد الله عبد الدايم : فلسفة الأدب الرمزي (الأديب - العدد الثاني عشر من السنة الثالثة ص ٢٩) .

صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص ١٩٢ .

(١٣) الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة (ط٢ سنة ١٩٤٥ - دار المكشوف

- بيروت) ص ١٥٧ .

(١٤) ص ١٨ .

باعتبارها أصلاً من أصول البلاغة الفنية ، ولكنه يحترز بالنسبة لبعض تطبيقاتها ، تلك التي تجعل التعمية في التعبير غرضاً مقصوداً لذاته : « كان الرمزيون على حق لولا الغلو الذي يندفع إليه أصحاب كل مدرسة جديدة حين يتصدون لحرب المدارس الأخرى ، فيذهبون من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض ، فالأدب لا يستغنى عن الوحي والإشارة ، وأبلغ الفن ما يجمع الكثير في القليل ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعاني البعيدة التي توئى إليها الألفاظ ولا تحتويها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب . ولكن هذه المدرسة غلت وتمادت حتى قام من دعائها من يجعل الغموض والتعمية غرضاً مقصوداً لذاته ، ولو لم يكن من ورائه طائل ، وخيل إليهم أنهم مطالبون بالتعبير عن أنفسهم بالرموز وإن أغتتهم الحروف الواضحة والكلمات المفهومة » (١٥) .

فالرمزية في حدودها المعقولة — ما لم تجعل الدنيا كلها رموزاً وكنايات وأطياناً — تعيش في الظلام ولا تعيش في الضياء ، وهي ضرورية ما شعر الإنسان بضرورتها في تمثيل الدقائق والأسرار ، ولكنها تخرج من الضرورة إلى الضرر إذا أصبحت مطلوبة لغير سبب وأصبح شعارها « الرمز للرمز والغموض للغموض والتلفيق للتلفيق » (١٦) . وتلك نظرة لا تتجاوز حد الاعتدال ، ولا تخرج في جملتها عما الححنا عليه غير مرة ، من أن الرمز حاجة نفسية تنبع من إحساس الشاعر بقصور التعبير المباشر ، وليس حلية شكلية تضاف إلى العمل الفني من خارجه : جهلاً أو تقليداً أو اصطناعاً لا عمق فيه ولا أصالة .

فالتعبير الرمزي يتكىء — من حيث المبدأ — على أساس نفسى وفلسفى ليس من الإنصاف إنكاره ، ولكنه إذا كان سليماً من حيث المبدأ فقد يفسد عند التطبيق ، كما أنه قد يتفاوت في حظه من التوفيق الفنى ، ولا بد لنا في هذا من التنبيه إلى أمرين ، أولهما : أن الرمز لا يعنى إغلاق الدلالة أو الإشارة ، وثانيهما : أن جودته تقاس بوجه الأثر النفسى الذى يحدثه فى وجدان المتلقى ، فإذا ما روعيت هاتان الحقيقتان الجوهريتان أمكن للشاعر العربى الحديث أن يثرى لغته وفنه وتجاربه ، وأن يفيد من الرمزية فى أصنى

(١٥) الأستاذ عباس محمود العقاد : يسألونك (القاهرة ١٩٤٦م) ص ٨٤ .

(١٦) الأستاذ العقاد : مقال عن « المدرسة الرمزية » بمجلة الكتاب (القاهرة — يناير سنة ١٩٤٧م

جوانبها بدلا من المحاكاة العشوائية لنماذجها الغريبة ، وأن يهب حاصر الشعر العربي ومستقبله وتراً جديداً يضاف إلى أوتار قيثارته التليدة .

(ج) بهذا يشرف البحث على غايته ، ولعله وفق في تصوير الظاهرة الرمزية في شعرنا الحديث تصويراً يبرز آثارها الإيجابية والسلبية معاً ، بغية الإفادة من الأولى واطراح الثانية . ولقد يكون هاماً في مقام الدراسة الأدبية أن يكتشف الباحث شاعراً مغموراً أو نصاً مهملاً فيضيف بهما إلى التراث الأدبي إضافة لا تنكر ، ويعادله في الأهمية – إن لم يفقه – محاولة خلق كيان علمي لظاهرة مبعثرة النماذج والاتجاهات واستشفاف المحيط الرئيسي الذي يسلكها جميعاً ، وهي محاولة بناءة بقدر ما هي شاقة ، لأنها تقتضى وعي الباحث بجاني التاريخ والنقد الأدبيين حتى يمكنه تعقب الظاهرة وتحليلها وتمييز ما هو أصيل فيها مما هو دخيل عليها .

ومهما بدا من تشعب تيارات التأثير الرمزي في شعرنا المعاصر وتنوع اتجاهاتها ، فإن هناك أساساً مشتركاً حرص هذا البحث عن التنبيه إليه في أكثر من موطن ، وهو اتفاق هذه الاتجاهات جميعاً في الإفادة من حصاد الرمزية في الآداب الأوروبية على اختلاف في مدى هذه الإفادة ومصادرها ، ومن ثم كان إلحاحنا على المقارنة بين بعض الأفكار والنماذج التي ترددت في شعرنا المعاصر وما يعتقد أنها تأثرت به من أفكار ونماذج الشعر الغربي ، وفي هذا – فوق ما فيه من برهنة على الصلة الوثيقة بين أدبنا والآداب العالمية – بيان أوجهي الاصاله والتقليد في النظرية والتطبيق .

وقد تحكم في توجيه هذا البحث منذ بدايته منهج فكري ذو دعامين ، أولاهما : إيمان بأن عمومية الأحكام تنزلق بالدارس إلى قرارات خاطئة وخداعة ، وهي لا تأتي إلا حين تكون الدراسة موجهة من الأصل إلى افتراض بعينه يستعين صاحبه على تأكيده بكل وسيلة ، ولو بالمصادرة على المطلوب ، ومن هنا لم نشأ أن ندين الظاهرة الرمزية جملة أو أن نقبلها جملة ، بل كان موقفنا بإزاء كل جانب من جوانب هذه الظاهرة نابعاً من طبيعة الفكرة أو النموذج الخاص الذي نعالجه ، وكثيراً ما كان هذا الموقف تفسيرياً يستعيز بالتحليل عن النقد التحكمي ، لأن تحليل الظاهرة في جوهره تقويم لها .

أما ثانية هاتين الدعامين ، فهي الالتزام بمفهوم الرمز الفنى كما عرفه رواد النظرية في أصولها

الأولى ، والنظر إلى نماذج الرمز في شعرنا المعاصر على ضوء هذا المفهوم قريباً أو بعداً ، ومن ثم كان ضرورياً أن يمهد بلمحة عامة عن ثلاث قضايا رئيسية :

أولاً : صلة الرمزية بالمذاهب الأدبية السابقة عليها ، ومدى تأثير هذه المذاهب فيها إيجاباً أو سلباً . وقد اتضح في هذا الصدد أن الرمزية لم تكن إلغاءً مطلقاً لكل القيم الجمالية والفنية في هذه المذاهب ، إذ أفادت منها وأضافت إليها .

ثانياً : المحاولات التاريخية التي تصدت لدراسة الرمز على مستوياته الأربعة : المستوى العام ، المستوى اللغوي ، المستوى النفسي ، المستوى الأدبي ، وقد انتهينا منها إلى أن كثيراً ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس غير مستمدة من طبيعة الدراسة الأدبية ، وترجع في الغالب إلى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسي ، ولذلك اكتفوا بتقرير الرمز باعتباره إشارة قد عرف مدلولها عن طريق القرينة أو الاصطلاح العلمي أو التواطؤ الاجتماعي . وقد دعانا هذا إلى أن نقيم تفرقة دقيقة — وجديدة في ميدان الدراسات العربية — بين الإشارة التي تدل على مشار إليه محدد ، والرمز الذي يؤول إلى شيء ما غير محدود ولا معين ، والذي تتخذ فيه الصورة الحسية قالباً لحالات بالغة التجريد . والنتيجة التي وصلت إليها هذه الفقرة اعتبار الرمز تركيباً لفظياً أساسه الإيحاء — عن طريق المشابهة الباطنية — بما يند عن التحديد ، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير موحدة بين أمشاج الفكر والشعور .

ثالثاً : أصول الرمزية ومؤثراتها الأولى ، ففيما يتعلق بالأصول البعيدة تحدثنا عن المثالية الأفلاطونية وظاهرة الشعر الميتافيزيقي في إنجلترا إبان القرن السادس عشر بحسبانهما تمهيداً تاريخياً للفلسفة الرمزية . وفيما يتعلق بالمؤثرات القريبة أشرنا إلى عوامل ثقافية غير مباشرة تمثلت في الفلسفة المثالية الألمانية وردود الفعل ضد الوضعية العلمية ومدرسة ما قبل رفايل والحركة الجمالية في إنجلترا ، وعوامل أدبية مباشرة تمثلت فيما ترجمه « بودلير » و « مالارمي » عن « ادجار آلان بو » ، ثم في موسيقى « فاجنر » التي حاول الرمزيون بالتركيب الشعري محاكاة طاقتها الإيحائية أملاً في التغلب على فقر المصادر اللغوية .

وطبيعي في دراسة تفحص الشعر العربي المعاصر على ضوء نظرية نشأت واكتملت في الآداب الأوروبية قبل أن تهب ريجها القوية على أدبنا الحديث ، وطبيعي في دراسة كذلك أن تعنى أولاً برصد النظرية — مع نبي التفصيلات والمواقف الجزئية

غير المؤثرة — رصداً محايداً وكما تمثلت على أقلام روادها في الشعر الفرنسي بخاصة ، حتى إذا ما انتقلنا إلى مظاهر الرمز في شعرنا المعاصر كانت الأسس التي نبني عليها أحكامنا واضحة الأصول والمعالم ، ومن ثم انتظم هذا البحث في باين أو قسمين كبيرين : أولهما عن الرمزية مذهباً وثانيهما عن الرمزية تطبيقاً ، أي كما تعكسها نماذج الشعر العربي المعاصر .

ففي الباب الأول كان لزاماً أن يقف البحث — في الفصل الأول — عند نشأة الرمزية ومناخها الاجتماعي وتطورها التاريخي . والمذهب الأدبي تعبير اجتماعي بقدر ما هو تعبير فني ، وقد كانت الرمزية امتداداً لتلك النزعة الفردية التي سيطرت على المجتمعات الأوروبية إثر الثورة الصناعية واستيلاء الطبقة الوسطى على مقدرات الأمور في التشكيل الاجتماعي الجديد ، كما كانت مظهراً لحركة الانطواء الذاتي التي أعقبت إخفاق الثورة الفرنسية في تحقيق كل ما آمنت به من قيم إنسانية . وما تلا ذلك من عودة الملكية وانهيار فرنسا أمام العسكرية البروسية في حرب السبعين سنة ١٨٧٠ م .

وقد ظهرت بواكير الرمزية في ديوان « شارل بودلير » الذي نشره سنة ١٨٥٧ م تحت عنوان « أزهار الشر » واستقبله « فيكتور هوجو » بتحية مدوية قائلاً إن بودلير « زود الفن برعدة جديدة » ، وفي هذا الديوان وضحت معالم نظرية العلاقات الرمزية التي اتخذها الرمزيون فيما بعد أساساً للمذهب الجديد .

بيد أن « بودلير » لم يتخلص تماماً من قبضة الفن البرناسي الذي كان سائداً حين أخرج ديوانه المذكور ، ولم تجد الرمزية أصنى روافدها إلا على أقلام روادها الثلاثة : فرلين ومالارمي ورامبو الذين يمكن اعتبارهم ليس فقط طليعة الرمزية ، بل طليعة الشعر الحديث بعامة ، إذ كانوا نهاية للعصر الطبيعي وبداية للعصر الرمزي .

والمذهب الأدبي لا يبدأ عادة بالنظرية ثم يحاول التماس نموذج لها ، بل إن عملية التقنين بطبيعتها خطوة تالية لوضع النموذج ، وهي لا تأتي إلا بعد الممارسة والتجربة . ومن ثم كانت الرمزية بحاجة — بعد جيل الرواد — إلى جيل جديد يأخذ على عاتقه عبء تجديدها الكامل وإعطائها الصيغة المذهبية المناسبة .

غير أن هذا الجيل الجديد لم يلبث أن انتقض على أصول النظرية وتوزعته تيارات أخرى ذات منزع كلاسيكي ، ومن ثم انتهى الطور المذهبي من حياة الرمزية عبر فترة

زمنية لم تستغرق أكثر من خمسة عشر عاماً، ليبدأ تأثيرها الفنى فيما تلاها من تيارات أدبية ، وليتسع هذا التأثير حتى يمتد إلى كثير من الآداب العالمية ومنها أدبنا الحديث .

ولئن كان هذا الفصل تعقبا لنشأة الرمزية وتطورها، فقد كان طبيعياً أن يخصص الفصل الثانى لتحديد فلسفة الجمال الرمزى ، إذ كانت هذه الفلسفة أساس تجديدهم فى الأداء الشعرى . ويمكن الإلمام بأهم قضايا هذا الفصل من خلال النظر فى هذه النتائج التى أسفر عنها :

١ - الشعر فى عرف النظرية الرمزية رياضة على المعرفة الغيبية قبل أن يكون تجربة فنية مادتها الكلمات ، والقصيدة واسطة بين المادة والفكر، واستنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل عملية الخلق حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة .

٢ - النشاط الجمالى واحد فى جوهره رغم تعدد الفنون ووسائلها ، ومن الممكن أن يبدع الشعر أثراً وجدانياً شبيهاً بذلك الذى تحدثه الموسيقى ، وذلك إذا ما وفق الشاعر فى استغلال الطاقة الموسيقية فى اللغة الشعرية .

٣ - رفض الإلهام الشعرى بمعنى الفيض التلقائى الذى عرفته الرومانتيكية ، والنظر إلى عملية الإبداع بوصفها خلقاً يقترن بالجهد والمكابدة حتى ليفكر « فاليرى » فى إحدى قصائده طيلة عشرين عاماً .

٤ - استقلال الفن ورفض أية قيمة عملية أو خلقية تفرض عليه أولاً تنبثق من داخله ، فالأخلاق لا تدخل فى الفن باعتبار أنها غايته ، وإنما تمتزج به كامتزاجها بالحياة ذاتها .

٥ - الشعر نوع من التصوف الجمالى يتحقق بالمجهود العقلى ، ولا قيمة للواقع إلا بقدر تمثلنا له وتحوله فىنا ، والعالم المرئى مخزن للصور ذات الدلالة . والخيال هو الذى يضع كلا منها فى موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به ، ومن ثم كان كل ما يقع فى متناول الخواس رموزاً تستمد معناها من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الخواس المختلفة من علاقات ، وسبيل ذلك هو الحلم الرمزى الذى لا يعنى غياب الوعى بالنوم الطبيعى ، بل يعنى التعطيل الارادى للقوى الواعية بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التى تنبثق من داخلنا واتى ليس عالم الكثرة إلا صدى شاحباً لها .

ثم كان الفصل الثالث والأخير في هذا الباب عرضاً للجانب الفني من النظرية مثلما كان الفصل السابق عرضاً لجانبها الجمالي ، وقد طرح البحث فيه هذه القضية : إذا كانت اللغة بدلالاتها الوضعية قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة فكيف يستطيع الشاعر أن يقول ما يريد قوله ؟ وقد حددت إجابة هذا السؤال وظيفة الشعر الرمزي بمفهومه الجديد ، إذ لم تعد مهمته نقل المعاني والصور المحددة بل تعدت ذلك إلى نقل وقعها النفسي بغية توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي ، وطريق ذلك الاعتماد على وسائل الإيحاء في الشكل اللغوي (الأصوات والتراكيب) والبناء الموسيقي (الإيقاع والوزن) والخيال الشعري (الرمز والصورة) .

ففيما يخص الشكل اللغوي رأى الرمزيون أن تحقيق الوضع الصوتي الكامل في الجملة الشعرية يستدعي التخلص من ثرية اللغة وإعادة صياغتها في أرقى المستويات الموسيقية بحيث تصبح الكلمات في ترابطها وانسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقي الذي قد ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب الوقع النفسي للجملة الموسيقية كلها . وقد وصل بهم الأمر - في سبيل هذه الغاية - حد إهمال بعض الروابط الأسلوبية وتحطيم بعض القواعد اللغوية وإحياء المهجور من الألفاظ بل واختراعها إذا اقتضى الأمر . وقد كانت النتيجة الكبرى التي استخلصها البحث في هذا الصدد أن استنباط القيم الإيحائية في اللغة الشعرية ينبغي أن لا يفضى - وقد أفضى بالفعل - إلى اعتبار القصيدة مجموعة من القيم الصوتية فحسب ، أو هندسة شكلية تمر بها عين القارئ طولاً وعرضاً على سواء ، لأن هذا كفيلاً بأن يغلق نوافذ البوح الشعري بالإلغاز المقيت .

أما فيما يخص البناء الموسيقي ، فقد لاحظ البحث أن التحرر التام من سيطرة العروض التقليدي لم يكن ظاهرة عامة بين جيل الرواد من الرمزيين الذي قنع - في الغالب - باستغلال الموسيقى اللفظية ، وإنما أصبح كذلك حين تبناه « رامبو » ونماه الجليل الرمزي الناشئ . ويبدو أن ذبوع البيت الحر لم يكن راجعاً إلى قيمته الذاتية بقدر ما كان راجعاً إلى إفلاس الشكل التقليدي وافتقاره إلى الشاعر العظيم ، وبخاصة بعد أن كف شاعره القوي - مالارمي - عن الإبداع .

ثم كان ختام هذا القسم من قسمي الدراسة نظرة في الخصائص الفنية للرمز وصلته بالصورة الأدبية ، تعقبنا فيها تشكيل الرمز ابتداء من الصورة الحسية حتى يصبح فكرة

مجردة . وقد أمكن تحديد الملامح الفنية للرمز على هذا النحو :

١ - أنه ليس تحليلًا للواقع بل هو تكثيف له ، وهو يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسمه بكل تخومه بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر .

٢ - أن الرمزية سمة للأسلوب وليست سمة للكلمات أو الصور الجزئية ، والرمز لا يكتسب قيمته إلا من خلال البناء الكلي للقصيدة ، فالكلمة مفردة لا تعنى سوى ما تدل عليه ، ولكنها تعنى الكثير متى أصبحت عضواً حياً في جسم الرمز أو وحدة القصيدة .

٣ - أن الرمز يعنى الإيحاء ، والفارق بينه وبين الصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التجريد ، فالصورة بوصفها شكلاً حسياً تستنفد - إلى حد ما - فيما تمثله ، وما تمثله محدود بطبيعته ، أما الرمز فلا يمثل إلا نفسه ، لأنه يوحي بما لا يقبل التحديد . وعلاقتهم معاً ليست علاقة مفارقة ، فقد تتعقد الصورة وتتآزر عناصرها تآزراً إيحائياً يبلغ بها حدود الرمز أو يقف بها على مشارفه .

وبعد أن انتهينا من هذا القسم النظري من البحث كان طبيعياً أن ننتقل إلى دراسة النماذج الرمزية في الشعر العربي المعاصر على ضوء ما سبق تحديده من أسس فنية ، فهدنا لهذا القسم التطبيقي - وهو القضية الكبرى في البحث - بحديث عن فكرة المذهب في الأدب العربي الحديث ، وعن حركات التجديد والرمزية ، ثم عن الرمزية في الأدب العربي القديم . وقد خرجنا من هذا التمهيد بأن حركات التجديد السابقة على الرمزية إن تأثرت في مجملها بالثقافة الغربية فإنها لم تحاول الانخراط ضمن إطار مذهبي سابق ، كما أنها لم تصل بجهدا ذاتي إلى نظرية قومية تصلح أساساً لمذهب فني جديد ، والنتيجة المنطقية لهذا أن أدبنا حتى بداية الثلاثينيات لم يعرف الرمزية بمعناها الإيحائي الدقيق ، وإن عرف أمشاجاً من الاستعارة الرمزية والرمز الصوفي ، وهما نمطان لا ينطبقان على الرمز بمفهومه الفني الضيق . ولئن كنا قد انتهينا إلى هذه النتيجة فليس فيها ما يعاب على الفكر العربي ، وبخاصة إذا تذكرنا أن الآداب الأوروبية لم تعرف المذاهب الأدبية إلا منذ عصر النهضة ، ولم تعرف الرمزية بالذات إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بالإضافة إلى أنه ليس من المحتم أن يمر أدبنا العربي بأطوار فنية مماثلة لتلك التي مرت بها الآداب الأوروبية ، فلكل أدب ظروفه الإقليمية والثقافية والاجتماعية .

أما كيف انتقلت إلينا الثقافة الغربية بعامة ورياح التأثير الرمزي بخاصة، فقد أفردنا لذلك الفصل الأول من هذا القسم، وركزنا من بين طرق الثقافة الغربية إلى الفكر العربي المعاصر على الاحتلال باعتباره حلقة الاحتكاك المباشر بين العقلية العربية والعقلية الأوروبية رغم كل آثاره السيئة على المستويين السياسى والاجتماعى، ثم على الترجمة، إذ كانت — فى أدبنا والآداب العالمية — أنشط وأسرع وسائل التأثير. ثم أعقبنا ذلك بنموذج تطبيقي لدور الصحافة فى التمهيد للتيار الرمزي، فعرضنا لأبرز المجالات التى حملت عبء التيار دراسة وترجمة وإبداعاً (المقتطف — الرسالة — المكشوف — الأديب)، ولم نغفل دور المؤثرات السياسية فاخترنا الشخصية المصرية بعد ثورة ١٩١٩م نموذجاً للإنسان العربى فى هذه الفترة؛ وحاولنا بيان ما يمكن أن تفضى إليه مثل هذه المؤثرات من نزعات فردية فى الفن والأدب.

ويتهى هذا الفصل ليبدأ الفصل الثانى بعرض محاولات على طريق الرمزية وإن لم تكن فى صميمها، وكان شعر «جبران» — بغض النظر عن نثره — أبرز ما يعيننا فى تلك المحاولات، لاعتماده على المبادلة بين المحسوس والمعقول واتخاذها من الأشخاص والموضوعات والحركة الحوارية والقصصية رموزاً للأفكار والمعانى، وقد أمكن بتحليل بعض نماذجه ونماذج «أبى ماضى» الوصول إلى تلك النتيجة الهامة: أن رمزية «جبران» رمزية جزئية تتوجه إلى علاقات الكلمات أكثر مما تتوجه إلى علاقات الصور، وأنها لا تقوم على التجريد الكلى للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز، وأن عنايته بتقرير الفكرة وتحديدتها تنأى به عن الرمز بمعناه الدقيق من حيث هو وسيلة للإيحاء بالمشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح. أما قوالب التمثيل الرمزي عند «أبى ماضى» ومن يشبهه من المهجريين فهى أقرب إلى ما أسميناه بالاستعارة الرمزية، حيث تشير الشخصيات الوهمية إلى أفكار محددة يريد الكاتب تقريرها، وهى فى الغالب ذات مغزى خلقى أو تعليمى يمكن استخلاصه بالقرينة أو بتصريح الشاعر نفسه.

وكان على الشعر العربى أن ينتظر حتى مطالع الربع الثانى من القرن العشرين حتى يظفر ببواكير تأثير رمزي حقيقى، على يد «أديب مظهر» فى لبنان و«بشر فارس» فى مصر. وقد سار على درب الأول جماعة من الشعراء أبرزهم «سعيد عقل» الذى كان

لدراسته التحليلية (مقدمة المجدلية سنة ١٩٣٧ م) عن اللاوعى ودوره فى الإبداع الشعري ، والأصوات وقيمتها الإيحائية ، والشعر وصلته ببقية الفنون — كان لدراسته تلك فضل تقديم النظرية الرمزية — على نحو منهجي — إلى القارئ البناني ، كما قدر لمقدمة مسرحية « مفرق الطريق » لبشر فارس (سنة ١٩٣٨) أن تقوم بالدور نفسه بالنسبة للقارئ المصرى ، وإن كان التاج الرمزي ذاته قد بدأ يغزو الحقل الأدبي منذ بداية الثلاثينات .

ثم تعددت مناهج التأثير الرمزي واتجاهاته وأطواره ، وقد نهض الفصل الثانى بعـبـ تحديد هذه الاتجاهات وتقويمها ، فإذا كان « سعيد عقل » و « صلاح لبكى » قد انتحيا — وبخاصة الأول — منحى يقرب من التمدب الخالص فإن رمزية « بشر فارس » قد خالطتها مسحة من الإشراق الصوفي والرياضة الغيبية ، على حين تميز بعض شعراء « أبولو » برمزية التعبير الجزئي والصور المفردة ، أما بعد الحرب فقد نشأت طائفة من شباب الشعراء انعطفت بالرمز إلى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية ، وحاولت استغلال الميثولوجيا فى الإيحاء بالأفكار والمشاعر ، رغم أن تأثيرها بالنظرية الرمزية كان غير مباشر ، أى عن طريق امتداداتها فى الشعر الانجليزى على وجه التحديد . وقد أمكن لهذه المرحلة من مراحل البحث أن تنتهى إلى النتائج الآتية :

١ — أن ثمة قدراً من المفارقة بين النظرية وتأويلاتها فى الشعر العربى المعاصر ، إذ لم يلتزم شعراؤنا — فى الغالب — بالمفهوم المذهبى الدقيق للرمز الأدبى ، فالرمز يعنى الإيحاء بأوسع معانيه : فى الصوت والتركيب والإيقاع والصورة الشعرية ، هذا على حين لم يفهم كثرة شعرائنا من الرمز إلا أنه وسيلة للتعبير غير المباشر فحصره فى نطاق الاستعارة الرمزية ذات الدلالة المحدودة .

٢ — أن تشعب اتجاهات الرمزية فى شعرنا المعاصر باختلاف المؤثرات التى تعرض لها كل اتجاه لم يسمح بتكوين مذهب فى الرمزية العربية منسجم الأصول والمعالم ، وذلك نتيجة منطقية ، إذ لم يكن لدى شعرائنا فلسفة ذاتية أصيلة يمكن أن تفضى إلى نشأة مثل هذا المذهب .

٣ — أن هؤلاء الذين حاولوا محاكاة المذهب فى أصوله الجمالية ووسائله الفنية معاً ظلوا فى منطقة بين التقليد والأصالة ، فلاهم وفقوا فى المحاكاة بحيث تخفى دقة الصنعة بمحاولة التقليد ، ولاهم قنعوا باستغلال طرق الأداء الرمزي فى التعبير عن واقعهم الذاتى

والاجتماعي . وآية ذلك أن نزعة التجريد عند « سعيد عقل » - وهو أبرز نموذج في هذا المقام - تخونها غلبة الرؤية الحسية والنظر إلى الجمال في مستوييه الطبيعي والفني نظرة شكلية تلاحظ هندسة الخطوط والألوان وتناسب المقاييس والأحجام بدلا من النفاذ إلى أسرارها الكامنة .

٤ - كانت محاولة « بشر فارس » للتعبير عن تجربة شرقية شبه صوفية بأسلوب رمزي كفيلة بأن تصبح نواة لمذهب يستمد من الشرق روحانيته ومن الرمزية طريقتها في الإيحاء ، لولا أن وسائله الفنية لم تكن على مستوى تجاربه ، فجاء بعض شعره نثرية لا جهد فيه ، على حين انطمس بعضه الآخر تحت بهرج بلاغي مرهق .

٥ - تحت تأثير نظرية التراث الشعري قنع بعض شعرائنا بالرؤيا التي كشف عنها « اليوت » في قصيدته الذائعة « الأرض الحراب » من عقم الحضارة العصرية وجفافها الروحي ، وكان بإمكانهم أن يستخدموا وسائل مماثلة لوسائله في الوصول إلى رؤى مخالفة ، ولكنهم لم يفعلوا ، ومن ثم كثرت إحالتهم على التراث الأوروبي ، مع أننا ندرك أن « اليوت » حين تحدث عن التراث كان يعنى بالدرجة الأولى تلك الرابطة العميقة التي يحسها بينه وبين التراث الغربي ، وأن على كل شاعر أن يجد مثل تلك الرابطة بينه وبين تراثه القوي أيا كان .

٦ - يستطيع الشاعر استغلال الدلالة الرمزية في الأسطورة بعد نزع تفصيلاتها الأسطورية والإبقاء على الدافع الرئيسي فيها ، ونجاحه في ذلك يتوقف - أولا - على صلتها بالقصيدة بحيث لا تكون مجرد استعراض لثقافة الشاعر ، كما يتوقف - ثانياً - على مدى تمثله للأسطورة واستطاعته تحويلها إلى نبض داخلي يتخلل القصيدة ، فلا تكون مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية ، وأحفل الأساطير بالإثارة الرمزية تلك التي تستمد من التراث القوي فتكون صلتها بالمتلقي ضماناً لقدرتها على البث والإيحاء .

ثم كان الفصل الرابع والأخير في هذه الدراسة نظرة كلية في الصياغة الرمزية كما تجلت آثارها في الشعر العربي المعاصر ، وهي نظرة لا تلاحظ المفارقات الدقيقة بين الاتجاهات المختلفة قدر ما تلاحظ وسائل الأداء الرمزي جملة وعلى أساس فني صرف بغض النظر عن الخصائص الذاتية لكل شاعر . والصياغة الرمزية صياغة إيحائية ،

والإيحاء فيها مهون بأمرين : أولهما قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادي ، وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المعهودة بحيث توحي إلى المراد ولا تصفه ، وتثيره ولا تسميه . وثانيهما : استغلال الموسيقى الشعرية في خلق مناخ نفسى تقصر عنه اللغة بدلالاتها الوضعية الضيقة . وقد عرضنا لهاتين القضيتين بهذا الترتيب فأجملنا القول في مصادر الرمز ، أى المجالات التى يستمد منها الشاعر الصور المشار إليها ، ولم تتعد هذه المصادر : الطبيعة بمعناها الضيق ، واللاوعى الفردى كما يتمثل في الحلم الشعري والتداعى الحر ، ثم اللاوعى الجماعى كما يتمثل في الأسطورة والتراث ، ثم الواقع الاجتماعى الذى يمكن استغلاله في الإيحاء بطرف من المهوم الذاتية والحضارية للشاعر .

وكان طبيعياً أن نعرض بعد ذلك للصورة الفنية للرمز في شعرنا المعاصر مثلما عرضنا لمصادره ، وفي مقام تحديد خصائص هذه الصور كما تتجلى في النماذج برزت الحقائق التالية :

١ - رغم اتكاء الصورة الرمزية في شعرنا المعاصر على ما يدعى رمزياً بتراسل الحواس ، فإن أثر هذا التراسل تجلى في التعبير الجزئى أكثر مما تجلى في التصوير ذاته ، وهو يفتقد تلك الرؤيا الشمولية التى ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية ، والتى تختلط فيها الحواس اختلاطاً مركباً ، الأمر الذى لم يتحقق إلا في بعض الصور الشعرية عند من تأثروا بالنظرية تأثراً عميقاً .

٢ - الصورة الرمزية كما يقول « اللبكي » « حالة نفسية حقيقية » ، وهى تبدأ حيث ينتهى تقليد الواقع فلا تبقى منه إلا على مفرداته التى تعتبر في تلك الحالة مادة غفلا يقوم الشاعر بتشكيلها في علاقات جديدة لا تنسخ الواقع ولا تحاكيه . وفي بعض صور « سعيد عقل » ، و « عمر أبى ريشة » ، و « بدر السياب » ، ما يؤكد هذه الظاهرة .

* ٣ - تعتمد الصورة الرمزية على وحدة الشعور المثار وليس على تشكيله تشكيلاً منطقياً ، ويستتبع ذلك بالضرورة أن تكون الصورة إنشائية تولد الشعور ولا تصفه ، فهى صورة حدسية ، وكل ما تحمله من خلجات الذات غامض بطبيعته ، ومن هنا كان إبهامها وكثافة محتواها ، على أنه ينبغى أن لا يكون إبهاماً يطفىء عطاء القصيدة ويكتم بوحها بالإغلاق ، وهو إذا اقتصر على غموض التعبير كان ضرباً من التعبير اللفظى غير المنتج ، كما يلاحظ في بعض الصور الشعرية لدى « بشر فارس » ، و « سعيد عقل » .

الرمز والرمزية

٤ - أحيث طلائع الرمزية في شعرنا الحديث بعض المفردات المهجورة ، كما حررت بعض العلاقات الأسلوبية في الصورة . وأبرز ما تجلى ذلك في غرابة الأوصاف التي يستعملها الشاعر ، واصطيادها من مجالات بعيدة عن مجالات الموصوفات طلباً للإيجاء وترفعاً عن الابتذال ، ثم في تصفية الأسلوب بحذف الفضول والحشو والاستغناء عن التفاصيل الموضحة وبعض أدوات الربط والاستفهام والتشبيه . وقد ظل تجديد هذه الطلائع في أسلوب الصورة الشعرية داخل الإطار العام لما تبيحه اللغة باستثناء بعض التراكيب الشاذة التي ترددت على وجه التحديد في نتاج « سعيد عقل » ، والتي لا يفضي شذوذها إلى محصول فني يذكر ، وتكمن خطورتها في أنها وضعت تحت أنظار الناشئة مثالا مريضاً لوسائل التجديد في التركيب الشعري .

أما الجناح الثاني من جناحي الإيجاء الرمزي ، نغنى الموسيقى الشعرية ، فقد خطا البحث في دراستها على مستويين : مستوى الموسيقى الصوتية ، ومستوى الإيقاع والوزن . ففيما يخص الموسيقى الصوتية لاحظ البحث أن عروض الشعر العربي إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات من حيث الحركة والسكون فإن ما بين هذه الأصوات من فروق تتعلق بنوع الصوت وخصائصه السياقية لم تراعى بما فيه الكفاية ، رغم أهميتها في الإيجاء الشعري وكثرة ما يكتب حولها في الآداب الأوروبية ، وكذلك رغم أن بعض مرهني الحس من شعراء العربية في الماضي قد اهتموا - بدافع ذوق محض - إلى هذا الجانب الإيجائي واستغلوه استغلالاً عفويّاً غير مقصود .

وقد حاول البحث دراسة بعض النماذج الرمزية من هذه الناحية ، مستفيداً من بعض نتائج الدراسات والتجارب اللغوية ، ولئن كانت هذه المحاولة ذاتية في أحد جانبيها ، فإنها من جانب آخر كفيلة أن تبرز ناحية في الموسيقى الشعرية يمكن أن يستغلها شعراؤنا - وقد استغلها بعضهم بالفعل - فيخلقوا بها إيقاعاً باطنياً يضاف إلى الإيقاع الخارجي ، ومرد ذلك أولاً وآخر إلى حساسية الشاعر ووعيه الفني واللغوي .

أما فيما يخص الإيقاع والوزن في القصيدة العربية فلم يتجاوز جهد الرمزيين فيهما - غالباً - حد العناية بهندسة الإطار الشعري واجتزاء الأوزان وتنويعها في العمل الشعري الواحد ، بل والجرأة على اشتقاق هذه الأوزان والتصرف فيها تغليباً للذوق الموسيقي على الذوق العروضي . أما تجارب الشعر التفعيلي فهي ذات صلة بثورة العروض الغربي وبالبصيرة الرمزية

الحر ، بيد أن هذه الصلة ليست بالضرورة صلة الاحتذاء بقدر ما هي صلة الاستئناس والتأثر غير المباشر ، لأن هذه التجارب في حقيقة الأمر تطوير لحطى التجديد التي سبقتها في الشعر العربي وامتداد لها . وعن القيمة الفنية لهذه التجارب انتهى البحث - بمنهج محايد - إلى أن الشعر العربي أحوج إلى الممارسة الاصلية منه إلى إطار بعينه ، فالإطار ذاته ليس حجة للشاعر أو عليه ، لأن الشاعر الأصل حجة فنه ، وكثيراً ما حفل الإطار العمودي بقصائد ليس لها من الشعر إلا الشكل ، وكثيراً ما اتخذ الإطار الحر ذريعة لتغليف الفقر الفكرى والوجدانى والفنى .

وليس ثمة ما نضيفه بعد هذه الرحلة الطويلة في قلب الشعر الرمزي سوى تأكيد تلك الحقيقة التي حرص البحث على إبرازها أكثر من مرة ، وهي أن الرمزية في شعرنا المعاصر لم تبلغ من المذهبية ما بلغت النظرية الأم ، وهي حقيقة تملئها طبيعة العصر ، إذ لم يعد هناك مذهب أدبي يحظى باتفاق معظم الكتاب ، وحلت حرية التعبير محل القيود المدرسية المذهبية ، « أما أن هذه الحرية هي الفوضى ، فذلك شيء ممكن ، لكن الفوضى هنا لا تنطوي على خطورة ما ، فالفوضى في الأدب لا تدل على شيء آخر سوى أن المواهب تزدهر بحرية ، وأن كل أديب يخلق العمل الفني الذي يحلو له ، ويضع فيه ما يريد »^(١٧) . أما الرمزيون أنفسهم فقد مات منهم المتلاعبون بالألفاظ والقائلون بالنظريات ، ولم يعش إلا الرمزيون بالرغم منهم ، أولئك الذين عرفوا كيف ينقذون أنفسهم من جحيم الغموض المغلق والذين لم يضيعوا في أمواج المناقشات المذهبية الحادة كما تزلزل ، وفاليري ، وكلوديل وأندرية جيد .

وإذا كانت ثمة صورة يمكن أن نتخيلها لمستقبل الشعر العربي فيما يخص صلته بالرمزية ، فهي وجوب التفرقة بين ما هو عام من الأصول الفنية لهذا المذهب وما هو خاص بطبيعة الفكر والوجدان الأوروبي ، ففي كل مذهب أدبي جانبان : جانب فني يتعلق بوسائل الأداء ، وجانب فكري ووجداني يعكس ذات الفنان وهموم بيئته وقومه ، وإذا كان الجانب الأخير خاصاً بشخصيات الأدباء وأزمانهم ومناخاتهم الثقافية والاجتماعية ، فإن الجانب الأول حصاد أدبي عام يمكن فيه أن تستعار الأصول والخصائص الفنية وتستخدم في الصياغة لتشكيل مضمون جديد ينتزعه الفنان من نفسه ومجتمعه ، بحيث

(١٧) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى - ج ٢ ص ٥٤٦ .

لا يعتبر الأخذ بها تنازلاً عن الشخصية الفردية أو القومية ، وبذا نتخلص من قبضة الخضوع العشوائى للمذاهب الغربية فكراً وتطبيقاً .

فلنفقد من وسائل الفن الرمزى ، شريطة أن تتوجه هذه الوسائل إلى الإيحاء بالقضية النبيلة : قضية الذات العربية بكل خصوصيتها وتاريخها ووجودها .

المصادر والمراجع

(١) دواوين وقصائد عرض لها البحث

الشاعر	دواوينه أو قصائده
١ - إبراهيم عبد الفتاح طوقان : قصيدة : مصرع بلبل - المقتطف - يناير سنة ١٩٣٥م	
٢ - إبراهيم ناجي : ديوان : وراء الغمام : - مطبعة التعاون - القاهرة - سنة ١٩٣٤م	
٣ - إبراهيم ناجي : ديوان : ليالى القاهرة - مطبعة الفكرة - القاهرة - سنة ١٩٤٣م	
٤ - إبراهيم ناجي : ديوان : الطائر الجريح - دار المعارف - القاهرة	
٥ - أحمد شوقي : مسرحية : مصرع كليوباترا - المكتبة التجارية - القاهرة - سنة ١٩٥٤م	
٦ - أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان : مدينة بلا قلب - منشورات دار الآداب - بيروت - سنة ١٩٥٩م	
٧ - بدر شاكر السياب : ديوان : أزهار وأساطير - منشورات مكتبة الحياة - بيروت	
٨ - بدر شاكر السياب : ديوان : أنشودة المطر - دار مجلة شعر - بيروت - سنة ١٩٦٠م	
٩ - بدر شاكر السياب : ديوان : المعبد الغريق - دار العلم للملايين - بيروت - سنة ١٩٦٢م	

الشاعر	دواوينه أو قصائده
١٠ - بدر شاكر السياب : ديوان : منزل الأقتان - دار العلم للملايين - بيروت -	سنة ١٩٦٣ م
١١ - بشر فارس : قصيدة : الذكرى - المقتطف - الجزء الأول من المجلد الرابع والثمانين	
١٢ - بشر فارس : قصيدة : السم - المقتطف - يناير سنة ١٩٣٥ م	
١٣ - بشر فارس : قصيدة : الخريف في برلين - المقتطف - أكتوبر سنة	١٩٣٦ م
١٤ - بشر فارس : قصائد : حرقه ، إلى عواد ، غبطة ، أشباه وأضداد - مجلة « الأديب » البيروتية : الجزء العاشر من السنة الأولى ، والجزء الخامس من السنة الرابعة ، والجزء السادس من السنة التاسعة ، والجزء الأول من السنة الحادية عشرة .	
١٥ - بشر فارس : قصيدة : إلى زائرة - المقتطف - مايو سنة ١٩٤٤	
١٦ - بشر فارس : قصيدة : وحى - الكاتب المصري - مايو سنة ١٩٤٦ م	
١٧ - بشر فارس : قصيدة : إلى فتاة - الكاتب المصري - مارس سنة ١٩٤٧ م	
١٨ - جبران خليل جبران : المواكب - مكتبة صادر - بيروت - سنة ١٩٥٠ م	
١٩ - حسن كامل الصيرفي : ديوان : الألحان الضائعة - مطبعة التعاون - القاهرة -	سنة ١٩٣٤ م
٢٠ - حسن كامل الصيرفي : ديوان : صدى ونور ودموع - الطبعة الأولى -	الشركة القومية للطباعة والنشر - القاهرة - سنة ١٩٦٠ م
٢١ - خليل حاوي : ديوان : الناي والريح - الطبعة الأولى - منشورات دار الطليعة -	بيروت سنة ١٩٦١ م
٢٢ - خليل شيبوب : قصيدة : الزهرة السوداء - المقتطف - مارس سنة ١٩٣٤ م	
٢٣ - سعيد عقل : المجدلية - الطبعة الثانية - منشورات المكتب التجاري - بيروت -	سنة ١٩٦٠ م

الشاعر	دواوينه أو قصائده
٢٤ - سعيد عقل : قدموس الطبعة الأولى - منشورات قدموس - بيروت سنة ١٩٤٤ م	
٢٥ - سعيد عقل : ديوان : رندلى - الطبعة الثالثة - المكتب التجارى - بيروت - سنة ١٩٦٠ م	
٢٦ - سعيد عقل : ديوان : أجمل منك ؟ لا - الطبعة الأولى - المكتب التجارى - بيروت - سنة ١٩٦٠ م	
٢٧ - صلاح الأسير : قصيدة : أغوار - الأديب - الجزء التاسع من السنة الأولى	
٢٨ - صلاح عبد الصبور : ديوان : الناس فى بلادى - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت - سنة ١٩٥٧ م	
٢٩ - صلاح عبد الصبور : ديوان : أقول لكم - الطبعة الثانية - دار الآداب - بيروت - سنة ١٩٦٥ م	
٣٠ - صلاح عبد الصبور : ديوان : أحلام الفارس القديم - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت - سنة ١٩٦٤ م	
٣١ - صلاح لبكى : ديوان : مواعيد - منشورات دار المكشوف - بيروت - الطبعة الأولى - سنة ١٩٤٣ م	
٣٢ - عبد الرحمن شكرى : ديوان عبد الرحمن شكرى - الطبعة الأولى بتحقيق الأستاذ نقولا يوسف وطبع الأستاذ عبد العزيز مخيون - الاسكندرية - سنة ١٩٦٠ م	
٣٣ - على محمود طه : ديوان : شرق وغرب - الطبعة الأولى - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة - سنة ١٩٤٧ م	
٣٤ - على محمود طه : ديوان : أرواح وأشباح - الطبعة الثالثة - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة سنة ١٩٤٥ م	

الشاعر	دواوينه أو قصائده
٣٥ - عمر أبو ريشة : مختارات - منشورات المكتب التجارى للطباعة والتوزيع - بيروت	
٣٦ - محمود حسن إسماعيل : ديوان : أغاني الكوخ - يناير سنة ١٩٣٥ م - مصر	
٣٧ - محمود حسن إسماعيل : ديوان : هكذا أغنى - القاهرة سنة ١٩٣٧ م	
٣٨ - محمود حسن إسماعيل : ديوان : أين المفر - الطبعة الأولى - دار الفكر العربى - القاهرة سنة ١٩٤٧ م	
٣٩ - محمود حسن إسماعيل : ديوان : قاب قوسين - الطبعة الأولى - دار العروبة - القاهرة سنة ١٩٦٤ م	
٤٠ - نازك الملائكة : ديوان : عاشقة الليل - الطبعة الثانية - منشورات المكتب التجارى - بيروت سنة ١٩٦٠ م	
٤١ - نازك الملائكة : ديوان : شظايا ورماد - الطبعة الثانية - منشورات المكتب التجارى - بيروت سنة ١٩٥٩ م	
٤٢ - نازك الملائكة : ديوان : قرارة الموجة - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٥٧ م	

(ب) المراجع العربية والمترجمة

المؤلف	الكتاب
١ - إبراهيم أنيس (الدكتور) :	دلالة الألفاظ - الطبعة الأولى - القاهرة سنة ١٩٥٨ م
٢ - إبراهيم أنيس :	موسيقى الشعر - الطبعة الأولى - دار الفكر - القاهرة
٣ - إبراهيم أنيس :	أصوات اللغة عند ابن سينا : إحدى المحاضرات التي ألقيت في مؤتمر مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣ م
٤ - إحسان عباس (الدكتور) :	فن الشعر - دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت سنة ١٩٥٩ م
٥ - إحسان عباس :	عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث - دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت سنة ١٩٥٥ م
٦ - أحمد أمين وزكي نجيب محمود (الدكتوران) :	قصة الأدب في العالم - القسم الثاني من الجزء الثاني - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٤٥ م
٧ - أحمد أمين وزكي نجيب محمود :	قصة الفلسفة الحديثة - جزآن - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٣٦ م
٨ - أحمد زكي أبو شادي :	مقدمة الألحان الضائعة - مطبعة التعاون - القاهرة - سنة ١٩٣٤ م
٩ - أحمد هيكل (الدكتور) :	الأدب الأندلسي - الطبعة الثانية - مكتبة الشباب - القاهرة سنة ١٩٦٢ م
١٠ - إلياس أبو شبكة :	روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة - الطبعة الثانية - دار المكشوف - بيروت ١٩٤٥ م

المؤلف	الكتاب
١١ - اليوت (ت.س) :	ترجمات من الشعر الحديث - عن دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٥٨ م
١٢ - اليوت (ت.س) :	مقالات في النقد الأدبي - ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات - مكتبة الأنجلو - القاهرة
١٣ - أنطون غطاس كرم :	الرمزية والأدب العربي الحديث - دار الكشاف - بيروت سنة ١٩٤٩ م
١٤ - أنور الجندى :	الكتاب المعاصرون : أضواء على حياتهم - مطبعة الرسالة - القاهرة سنة ١٩٥٥ م
١٥ - أنيس الحورى المقدسى :	الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث - الجزء الثاني - الطبعة الأولى - بيروت سنة ١٩٥٢ م
١٦ - أولمان (ستيفن) :	دور الكلمة في اللغة - ترجمة الدكتور كمال بشر - القاهرة سنة ١٩٦٢ م
١٧ - إيفانز (إيفور) :	موجز تاريخ الأدب الانجليزى - ترجمة الدكتورين شوقي السكرى وعبد الله عبد الحافظ - الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٦٠ م
١٨ - بدر الديب :	مقدمة ديوان : الناس في بلادى - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٥٧ م
١٩ - بروك (روبرت) :	أحزان المساء - مجموعة شعرية ترجمة كمال الحناوى - الطبعة الأولى - مطبعة الشبكشى بالقاهرة سنة ١٩٦١ م
٢٢ - بودلير (شارل) :	أزهار الشر - ترجمة وتقديم محمد أمين حسونة - الدار القومية - القاهرة سنة ١٩٦١ م

المؤلف	الكتاب
٢٣ - بودلير (شارل) :	مجموعة شعرية ترجمها وقدم لها الدكتور إبراهيم ناجي تحت عنوان : بودلير وقصائد من ديوانه «أزهار الشر» - الطبعة الأولى - رابطة الأدب الحديث - القاهرة سنة ١٩٥٤ م
٢٤ - الترجمة العربية للعهديين القديم والجديد -	نشر جمعية التوراة
٢٥ - تمام حسان (الدكتور) :	مناهج البحث في اللغة - مكتبة الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٥٥ م
٢٦ - تيت (الن) :	دراسات في النقد - ترجمة الدكتور عبد الرحمن ياغى - بيروت سنة ١٩٦١ م
٢٧ - جاك تاجر :	حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر - دار المعارف - مصر
٢٨ - الجبرتي :	عجائب الآثار في التراجم والأخبار - الجزء الثالث - المطبعة المصرية ببولاق
٢٩ - جيلفورد (ج. ب) :	ميادين علم النفس - المجلد الأول - أشرف على ترجمته الدكتور يوسف مراد - دار المعارف - مصر سنة ١٩٥٥ م
٣٠ - جويار (م. ف) :	الأدب المقارن - ترجمة الدكتور محمد غلاب - القاهرة سنة ١٩٥٦ م
٣١ - جويو (ج. م) :	مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة سامى الدروبي - دار الفكر العربى - مصر
٣٢ - حسيب الحلوى :	الأدب الفرنسى في عصره الذهبى - الطبعة الأولى - حلب سنة ١٩٥٢ م
٣٣ - خليل مطران :	ديوانه - الطبعة الثانية - مطبعة دار الهلال - سنة ١٩٤٩ م
٣٤ - درويش الجندى (الدكتور) :	الرمزية في الأدب العربى - مكتبة نهضة مصر - القاهرة سنة ١٩٥٨ م

المؤلف	الكتاب
٣٥ - درو (اليزابيث) : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش - منشورات مكتبة منيمنة - بيروت سنة ١٩٦١ م	
٣٦ - الدمنهورى (السيد محمد) : حاشية الدمنهورى على متن الكافى فى علمى العروض والقوافى - المطبعة الميمنية - مصر سنة ١٣٠٧ هـ	
٣٧ - دوتان (بول) : الأدب الانجليزى - الطبعة الأولى - دار الفكر العربى - القاهرة سنة ١٩٤٨ م	
٣٨ - رثيف خورى : الفكر العربى الحديث - دار المكشوف - بيروت سنة ١٩٤٣ م	
٣٩ - رشاد رشدى (الدكتور) : فى الشعر الانجليزى - الطبعة الأولى - القاهرة سنة ١٩٥٦ م	
٤٠ - روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى - دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٥٢ م	
٤١ - روزنتال (م.ل) : شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسنى - منشورات المكتبة الأهلية - بيروت سنة ١٩٦٣ م	
٤٢ - ريتشاردز (أ.أ) : مبادئ النقد الأدبى - ترجمة وتقديم الدكتور محمد مصطفى بدوى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٦٣ م	
٤٣ - ريد (هربرت) : الفن والمجتمع - ترجمة وتعليق فتح الباب عبد الحليم - مطبعة شباب محمد - القاهرة	
٤٤ - ريلكه (رينر ماريا) : مجموعة شعرية ترجمة الدكتور ممدوح حقي - دار اليقظة العربية - دمشق سنة ١٩٦٢ م	

المؤلف	الكتاب
٤٥ - سارتر (جان بول) : ما الأدب - ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال - الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٦١ م	
٤٦ - سارتر (جان بول) : بوداير - ترجمة جورج طرابيشي - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٥ م	
٤٧ - سعيد عقل : كأس نحر - الطبعة الأولى - المكتب التجارى - بيروت سنة ١٩٦١ م	
٤٨ - سهيل أيوب : على محمود طه : شعر ودراسة - دار اليقظة العربية - دمشق سنة ١٩٦٢ م	
٤٩ - السيوطى (عبد الرحمن جلال الدين) : المزهر فى علوم اللغة وأنواعها - الجزء الأول بتحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين - الطبعة الثانية - دار إحياء الكتب العربية	
٥٠ - شكرى محمد عياد (الدكتور) : البطل فى الأدب والأساطير - الطبعة الأولى - دار المعرفة - القاهرة سنة ١٩٥٩ م	
٥١ - شوقي ضيف (الدكتور) : دراسات فى الشعر العربى المعاصر - الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة	
٥٢ - صلاح لبكى : لبنان الشاعر - بيروت سنة ١٩٥٤ م	
٥٣ - طاغور (رابندرانات) : ديوانا : جنى الثمار جيتنجالى - تعريب الدكتور بديع حقي - دار القلم - القاهرة سنة ١٩٦١ م .	
٥٤ - عباس محمود العقاد (الأستاذ) : التجديد فى الشعر العربى - دراسة ألفت بمهرجان الشعر الرابع بالاسكندرية ونشرها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ضمن تقويم هذا المهرجان	
٥٥ - عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة - الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٦٠	

المؤلف	الكتاب
٥٦ - عباس محمود العقاد : يسألونك - لجنة البيان العربى - القاهرة سنة ١٩٤٦ م	
٥٧ - عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧ م	
٥٨ - عباس محمود العقاد ، إبراهيم عبد القادر المازنى : الديوان فى النقد والأدب : الجزء الأول - الطبعة الثانية - أبريل سنة ١٩٢١ م	
	الجزء الثانى - فبراير سنة ١٩٢١ م - القاهرة
٥٩ - عبد الحكيم حسان (الدكتور) : التصوف فى الشعر العربى - الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٥٤ م	
٦٠ - عبد الحميد يونس (الدكتور) : الأسس الفنية للنقد الأدبى - الطبعة الأولى - دار المعرفة - القاهرة سنة ١٩٥٨ م	
٦١ - عبد الرحمن الرافعى : فى أعقاب الثورة المصرية - الجزء الأول - الطبعة الأولى - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٧ م	
	الجزء الثانى - الطبعة الأولى - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٩ م
	الجزء الثالث - الطبعة الأولى - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥١ م
٦٢ - عبد العزيز الدسوقي (الدكتور) : جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٦٠ م	
٦٣ - عبد الله الطيب المجذوب (الدكتور) : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - الجزء الأول - الطبعة الأولى - شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبي - مصر سنة ١٩٥٥ م	
٦٤ - عز الدين إسماعيل (الدكتور) : الأسس الجمالية فى النقد العربى - الطبعة الأولى - دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٥٥ م	

المؤلف	الكتاب
٦٥ - عز الدين إسماعيل :	التفسير النفسى للأدب - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٦٣ م
٦٦ - عمر الدسوقي (الأستاذ) :	فى الأدب الحديث - الجزء الأول - الطبعة الرابعة - دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٥٩ م ، الجزء الثانى - الطبعة الرابعة - دار الفكر العربى - القاهرة سنة ١٩٦١ م
٦٧ - عمر الدسوقي :	المسرحية - الطبعة الثالثة - دار الفكر العربى - القاهرة
٦٨ - عيسى الناعورى :	أدب المهجر - دار المعارف - مصر ١٩٥٩ م
٦٩ - فرويد (سيجموند) :	محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى - ترجمة الدكتور أحمد عزت راجح - الطبعة الثانية - قسم الترجمة والألف كتاب - الأنجلو - القاهرة
٧٠ - فشر (أ. هـ) :	تاريخ أوربا فى العصر الحديث - تعريب أحمد نجيب هاشم ووديع الضبع - الطبعة الثالثة - دار المعارف - مصر
٧١ - لانسون (جوستاف) :	تاريخ الأدب الفرنسى - الجزء الثانى - ترجمة الدكتور محمود قاسم - المؤسسة العربية الحديثة - القاهرة سنة ١٩٦٢ م
٧٢ - لويس عوض (الدكتور) :	فى الأدب الإنجليزى الحديث - الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٥٠ م
٧٣ - مارون عبود :	جدد وقدماء - دار الثقافة - بيروت ١٩٥٤ م
٧٤ - محمد ضياء الدين الرئيس (الدكتور) :	فى التاريخ الإسلامى الحديث - الطبعة الأولى - الأنجلو - القاهرة - سنة ١٩٥٨ م
٧٥ - محمد غنيمى هلال (الدكتور) :	الأدب المقارن - الطبعة الثالثة - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - سنة ١٩٦٢ م
٧٦ - محمد غنيمى هلال :	الرومانتيكية - الحلقة الأولى من سلسلة المذاهب الأدبية الكبرى - مكتبة نهضة مصر

المؤلف	الكتاب
٧٧ - محمد غنيمى هلال :	النقد الأدبى الحديث - الطبعة الثالثة - دار النهضة العربية - القاهرة سنة ١٩٦٤ م
٧٨ - محمد مصطفى بدوى (الدكتور) :	كولردج - سلسلة نوايغ الفكر الغربى (١٥) دار المعارف - القاهرة
٧٩ - محمد مصطفى هدارة (الدكتور) :	التجديد فى شعر المهجر - الطبعة الأولى - دار الفكر العربى القاهرة سنة ١٩٥٧ م
٨٠ - محمد مندور (الدكتور) :	خليل مطران - مكتبة نهضة مصر - القاهرة
٨١ - محمد مندور :	فى الميزان الجديد - الطبعة الأولى - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٤٤ م
٨٢ - محمد مندور :	فى الأدب والنقد - الطبعة الأولى - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٩ م
٨٣ - محمد مندور :	محاضرات فى الأدب ومذاهبه - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٥٥ م
٨٤ - محمد مندور :	محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى - معهد الدراسات العربية - الحلقة الأولى سنة ١٩٥٥ م
٨٥ - محمد مندور :	محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى - الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧ م
٨٦ - محمد مندور :	محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى - الحلقة الثالثة سنة ١٩٥٨ م
٨٧ - محبى الدين رضا :	بلاغة العرب فى القرن العشرين - الطبعة الثانية - المطبعة الرحمانية بمصر - سنة ١٩٢٤ م
٨٨ - مصطفى عبد اللطيف السجرتى :	الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - مطبعة المقتطف والمقطم - القاهرة ١٩٤٨ م

المؤلف	الكتاب
٨٩ - ميخائيل نعيمة : الغربال - دار المعارف سنة ١٩٤٦ م	
٩٠ - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الثانية - مكتبة النهضة - بغداد سنة ١٩٦٥ م	
٩١ - ناصر الدين الحاني (الدكتور) : من اصطلاحات الأدب الغربي - دار المعارف القاهرة سنة ١٩٥٩ م	
٩٢ - هايمن (ستانلي) : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ترجمة الدكتورين : إحسان عباس ومحمد يوسف نجم - منشورات دار الثقافة - بيروت - الجزء الأول سنة ١٩٥٨ م ، والجزء الثاني سنة ١٩٦٠ م	
٩٣ - هويسمان (دنييس) : علم الجمال - ترجمة أميرة حلمي مطر - مشروع الألف كتاب - القاهرة	

(ح) أهم الدراسات التى نشرت بالدوريات

- ١ - أحمد أمين : الرمز فى الأدب الصوفى - الرسالة - العدد ١٣١ سنة ١٩٣٦ م .
- ٢ - إسماعيل أحمد أدهم (الدكتور) : خليل مطران شاعر العربية الإبداعي - المقتطف - مارس سنة ١٩٣٩ م .
- ٣ - إلياس أبو شبكة : الحركة الأدبية فى سوريا ولبنان - المقتطف - فبراير سنة ١٩٣٩ م .
- ٤ - اليوت (ت.س) : موسيقى الشعر - ترجمة منح الحورى - الأديب - مارس سنة ١٩٥٦ م .
- ٥ - إيليا الحاوى : سعيد عقل ، ماله وما عليه - مجلة الآداب - يونية ١٩٦١ م .
- ٦ - بشر فارس (الدكتور) : فى المذهب الرمزي - الرسالة - العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨ م .
- ٧ - بشر فارس (الدكتور) : لفظ الشاعر - مجلة الأدب - الجزء العاشر السنة الثالثة ، سنة ١٩٤٤ م .
- ٨ - جوركى (مكسيم) : بول فرلين والانحلاليون - ترجمة فؤاد دودة - المجلة - أغسطس سنة ١٩٦٣ م .
- ٩ - خليل هندأوى : مذهب السمبوليزم أو الشعر الرمزي - الرسالة - العدد ٣٣ سنة ١٩٣٤ م .
- ١٠ - رجاء النقاش : الرمز فى الشعر الجديد - مجلة الشهر - فبراير سنة ١٩٥٩ م .
- ١١ - رجاء النقاش : مدينة بلا قلب بين الشعر والحياة - الآداب - فبراير سنة ١٩٥٩ م .
- ١٢ - رشاد رشدى (الدكتور) : المعادل الموضوعى - الكاتب - مايو سنة ١٩٦١ م .

- ١٣ - زكى طليحات : فى المذهب الرمزي - الرسالة - العدد ٢٥٠
- ١٤ - سعد مكاوى : أفول الآلهة - الكاتب - مايو سنة ١٩٦١ م .
- ١٥ - صديق شيبوب : أثر الأدب الفرنسى فى أدباء مصر - المكشوف العدد ٢٠٥ .
- ١٦ - عباس محمود العقاد : مقال عن « المدرسة الرمزية » - مجلة الكتاب - القاهرة - يناير سنة ١٩٤٧ م .
- ١٧ - عبد الرحمن شكرى : رأى فى الشعر الحديث - المقتطف - مايو سنة ١٩٣٩ م .
- ١٨ - عبد الله عبد الدايم : فلسفة الأدب الرمزي - الأديب - الجزء الثانى عشر - من السنة الثالثة سنة ١٩٤٤ م .
- ١٩ - عدنان الذهبى : سيكولوجية الرمزية - مجلة علم النفس ، المجلد (٤) العدد (٣) فبراير سنة ١٩٤٩ م .
- ٢٠ - عدنان الذهبى : سيكولوجية الرمزية - مجلة علم النفس ، المجلد (٥) العدد (٢) يناير سنة ١٩٥٠ م .
- ٢١ - عدنان الذهبى : الرمزية فى شعر امرئ القيس - الأديب - تشرين الثانى سنة ١٩٤٦ م .
- ٢٢ - عدنان الذهبى : مدرسة أوس الرمزية - - الأديب - كانون الأول : سنة ١٩٤٦ م .
- ٢٣ - عدنان الذهبى : تمهيد لدراسة بلاغة الرمزية - الأديب - كانون الثانى سنة ١٩٤٨ م .
- ٢٤ - عدنان الذهبى : الرمزية فى أدب جبران خليل جبران - الأديب - مارس سنة ١٩٥١ م .
- ٢٥ - على درويش (الدكتور) : أزهار الشر - مجلة الشعر - ابريل سنة ١٩٦٥ م .
- ٢٦ - فؤاد زكريا (الدكتور) : نظريات حديثة فى فلسفة الفن - المجلة - ديسمبر سنة ١٩٦٤ م .

- ٢٧ - محمد غنيمى هلال (الدكتور) : فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين - المجلة - سبتمبر سنة ١٩٥٩ م .
- ٢٨ - محمد غنيمى هلال (الدكتور) : فلسفة الصورة فى شعر الرومانتيكيين - المجلة - أغسطس سنة ١٩٥٩ م .
- ٢٩ - محمد غنيمى هلال (الدكتور) : ما الأدب فى نقد ت . س اليوت والنقد العالمى ؟ - المجلة - يولية سنة ١٩٦٠ م .
- ٣٠ - محمد فريد أبو حديد : : هل للشعر المرسل مكان فى العربية - مجلة الرسالة - العدد التاسع - السنة الأولى .
- ٣١ - محمد مندور (الدكتور) : التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية - المجلة - أغسطس سنة ١٩٥٨ م .
- ٣٢ - محيى الدين محمد : الرموز عند بدر شاكر السياب - المجلة - يولية سنة ١٩٦٣ م .
- ٣٣ - محيى الدين محمد : مدينة بلا قلب . نوستالجيا عنيفة - الآداب - يونية سنة ١٩٥٩ م .
- ٣٤ - محيى الدين محمد : الشعر الحديث . . لماذا ؟ - المجلة - أبريل سنة ١٩٦٤ م .
- ٣٥ - نقولا فياض : الرمزية والشعر الرمزى - مجلة الأديب - الأعداد ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ - السنة الأولى .
- ٣٦ - هانى مندى : قصيدة النثر فى لبنان - مجلة الشعر - أغسطس سنة ١٩٦٤ م .

(د) أهم المراجع الأجنبية

1. BASLER (Roy. P.) : Sex; Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, Rutgers University Press 1948.
2. BERQUE (Jacques) : Préface de Jacques Berque, Anthologie de la Littérature Arabe Contemporaine, 1964, Paris.
3. BEVAN (Edwyn): Symbolism and Belief, Beacon Press, Beacon Hill — Boston.
4. BOWRA (C.M.): The Heritage of Symbolism, Macmillan & Coy. London, 1959.
5. CRITICS AND CRITICISM, The University of Chicago Press — 1954.
6. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 14th ed. V — 21.
7. FRYE (Northrop) : Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1957.
8. GOODMAN (Paul) : The Sturcture of Literature, The University of Chicago Press, 1959.
9. LEHMANN (A.G.) : The Symbolist Aesthetic in France, Basil Blackwell, Oxford 1950.
10. MARTINO (P) : Parnasse et Symbolisme, 5ème Ed. Paris 1938.
11. MAXWELL (D.E.S) : The Poetry of T.S. Eliot, Routeledge and Kegan Paul — London 1961.
12. STEWART (Jean) : Poetry in France and England, Hogarth Press — London 1931.
13. TINDALL (W.Y.) : The Literary symbol, Columbia Universty Press — New York 1955.
14. TINDAIL (W.Y.) : Forces in Modern British Literature, Vintage Books — New York 1950.
15. WELLEK (René) : A History of Modern Criticism : 1750 — 1950, Yale University Press 1955.
16. WELLEK (René) and WARREN (Austin) : Theory of Literature — London 1954.

فهرس

صفحة	
١٢ - ٣	تقديم
٥٨ - ١٣	تمهيد لدراسة الرمزية
	الرمزية بين المذاهب الأدبية - الرمز والرمزية - أولية الرمزية : أصولها وعوامها .

الباب الأول

الرمزية مذهباً

٩٩ - ٦١	الفصل الأول : المناخ الاجتماعي والوجود المذهبي
---------	--

البيئة الرمزية - ثورة البرجوازية - الثورة الفرنسية وحرب السبعين
وحركة الانطواء الذاتي - العزلة المعنوية - نشأة الظاهرة الرمزية
وتاريخ البداية - الطبقة الأولى أوجيل الرواد : بودلير ، فرلين ،
رامبو ، مالارميه - الجيل المذهبي والردة الكلاسيكية : مورياس ،
فيرهارن ، دي رينيه ، ميترلنك ، فرانسيس جام ، شارل بييجي ،
بول فاليري - الانهيار الرمزي وبواعثه - الامتداد الرمزي في الآداب
العالمية : في الأدب الألماني ، في الأدب الروسي ، في الأدب
الإنجليزي - وليم بتلر بيتس والرموز التقليدية - البوت وقضية
الحضارة العصرية - انحسار الموجة المذهبية وبداية التأثير الفني .

١١٨ - ١٠٠	الفصل الثاني : الجمال الرمزي
-----------	--

- المفهوم الرمزي للشعر : الشعر رياضة على المعرفة الغيبية - وحدة
الفنون وصلة الشعر بالموسيقى .
- موقف الرمزية بين الإلهام الشعري والصنعة - نظرية الشعر
الرمزي بين التعليمية والتأثير .

صفحة

- استقلال الفن — علاقة العمل الشعري بالقانون الخلقى وبالواقع
- نظرية العلاقات .
- فلسفة الرمز — فلسفة الحلم الرمزي .

الفصل الثالث : نظرية الشعر الرمزي ١١٩ — ١٤٤

أولاً — لغة الشعر الرمزي :

ضيق الدلالة الوضعية عن استيعاب الحركة النفسية — استغلال القيم الصوتية في الإيحاء — تعطيل الدلالة اللغوية — تجريد السياق اللغوي من علاقاته التركيبية المألوفة — المواءمة الإيحائية بين الأصوات والكلمات والتراكيب — إحياء المهجور — روافد مسرفة في نظرية الإيحاء الرمزي : الهندسة الشكلية للقصيدة ، فكرة الأصوات الملونة .

ثانياً — الشكل الموسيقي في الشعر الرمزي :

البحر الإسكندري ومحاولات التجديد — ثورة العروض والبيت الرمزي الحر — البيت الحر لم يكن ظاهرة عامة بين جيل الرواد — أثر الرمزية في تطويع الإيقاع التقليدي .

ثالثاً — الخيال الرمزي (الرمز — الصورة) :

- الخيال الرمزي ونظرية العلاقات : تراسل معطيات الحواس ، تراسل المدركات ، التداعي الصوري .
- خصائص الرمز الأدبي : البدء من الواقع ثم تجاوزه ، التكثيف ، الرمز سمة أسلوبية .

- علاقة الرمز بالصورة — الاختلاف بين الرمز والصورة ليس اختلافاً في النوع بل في درجة كل منهما من التجريد والإيحاء
- الإبهام الرمزي .

الباب الثاني

الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر

تمهيد ١٤٧ - ١٦٣

فكرة المذهب في الأدب العربي الحديث - حركات التجديد
والرمزية - الرمزية والأدب العربي القديم .

الفصل الأول : الثقافة الغربية في الفكر العربي المعاصر ١٦٤ - ١٨٤

أولاً - الثقافة الغربية في مصر :

الحملة الفرنسية - البعثات العلمية - حركة الترجمة - الاحتلال -
الصحافة الرمزية في مصر : المقتطف ، الرسالة - التفسير الاجتماعي .

ثانياً - الثقافة الغربية في لبنان :

التفسير الجغرافي والتاريخي - التبشير : الكليات والإرساليات
والبعثات التبشيرية - طبيعة التكوين الطائفي والعقائدي في لبنان
- النزعة الإقليمية وأثرها في الانسلاخ عن التراث العربي واستلهاهم
الثقافة الغربية - الانتداب - الصحافة والنقد الرمزي في لبنان :
المكشوف ، الأديب .

الفصل الثاني : نشأة الرمزية في الشعر العربي المعاصر ١٨٥ - ٢٠١

- محاولات على الطريق : « جبران » والرمزية ، المهجريون والرمزية .
- البداية الحقيقية : « أديب مظهر » ونشيد السكون - ازدهار
التيار الرمزي منذ مطالع الثلاثينيات - تشعب اتجاهات التأثير الرمزي
- أطواره التاريخية بصفة عامة .

الفصل الثالث : اتجاهات الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ٢٠٢ - ٣٠٢

١ - الرمز بين النظرية والتطبيق .

٢ - الرمزية الجمالية الخالصة : « سعيد عقل » والمذهب الرمزي -
« صلاح لبكى » والتأثر المذهبي الحر .

٣ - الرمزية الميتافيزيقية أو رمزية ما وراء الواقع : « بشر فارس »
واستنباط ما وراء المحسوس من المحسوس - النبض الصوفي في
التجربة الرمزية .

٤ - رمزية التعبير : بناء الصورة على التراسل والتجسيد والتشخيص -
الوهم في تشكيل الصورة - الاستعارة الرمزية - بعض الرموز على
مشارف التجريد .

- الرمزية النفسية : الحرب العالمية الثانية وطلائع الجيل الجديد
- « نازك المائكة » ورموز الذات الباطنة - « صلاح عبد
الصبور » ورموز الحالات النفسية .

٦ - الرمزية الأسطورية : المفهوم التاريخي للأسطورة - استغلال
الأسطورة فنيًا باعتبارها انعكاساً للشعور الجمعي - نموذج
من « السياب » - « السياب » والأسطورة الموضوعية - « السياب »
والأسطورة الذاتية - مقاييس لاستغلال الأسطورة - وظيفة
الأسطورة : التفسير بالأسطورة ، البناء بالأسطورة ، التلخيص
بالأسطورة ، التفكير بالأسطورة .

الفصل الرابع : الصياغة الرمزية في الشعر العربي المعاصر . . . ٣٠٣ - ٤٠٧

١ - تشكيل الرمز ومصادره :

تشكيل الرمز - مصدره من الطبيعة - مصدره من اللاوعي
الفردى - مصدره من اللاوعي الجماعي - مصدره من التراث
- مصدره من الواقع - موت الرمز .

٢ - الصورة الرمزية وخصائصها الفنية كما تجلت في الشعر العربي
المعاصر : التراسل الحسى - واقعية المفردات وذاتية العلاقات

— الوحدة النفسية بدلا من التدرج المنطقي — الإيحاء لا الوصف
— التركيب اللغوي والحركة النفسية — مزائق أسلوبية .

٣ — الرمزية وموسيقى الشعر العربي المعاصر :

الإيقاع والوزن — الإيحاء الصوتي — موسيقى القصيدة العربية
في أطوارها التاريخية — حركات التجديد وموسيقى القصيدة
الرمزية — هندسة إيقاع القصيدة وأوزانها وقوافيها — وحدة
الفقرة بدلا من وحدة البيت — غلبة الأوزان القصيرة والرجزية
— تنويع الإيقاع واشتقاق الأوزان — الإطار التفعيلي وصلته
بثورة العروض الرمزية — رأى في قضية الإطار الشعري .

حصار البحث : تقويم ومقارنة واستنباط ٤٠٨ — ٤٢٨

١ — مزائق النظرية الرمزية في صورتها المذهبية : الاعتزال الفني ،
تسخير الشعر لما تسخر له الموسيقى من إثارة مجردة ، الإيهام —
رأى في التظليل الشعري .

٢ — المفارقة بين النظرية وانعكاساتها في الشعر العربي المعاصر —
التأثير الرمزي في الشعر العربي المعاصر لم يخلق مذهباً متجانساً
الملاحم — الشعاع الذي انطفأ في تجربة بشر فارس — الرمزية
على أقلام خصومها — فساد التطبيق لا يطعن في صواب
فكرة الإيحاء الشعري .

٣ — إلى أين بلغ البحث ؟ استقطاب لقضاياها واستنباط لأهم
الأفكار التي انتهى إليها .

فهارس :

المصادر والمراجع ٤٢٩ — ٤٤٨

فهرس الموضوعات ٤٤٩ — ٤٥٣

١٩٨٤ / ٥٧٤٤	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-١٠٧٥-٧	الترقيم الدولي
٣ / ٨٤ / ٢٠	

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.٠)



Bibliotheca Alexandrina



0535363